أخي وصديقي الفنان
القدير أحمد عبدالحليم
إعجابا ومودة
[illegible]
١٩٩٧/٩/٥

رابطة الأدباء في الكويت

سلسلة كتاب الرابطة

(٢)

المسرح الخليجي
تأثره بالمسرح العربي والعالمي ١٩٩٤

الطبعة الأولى

١٤١٧هـ - ١٩٩٦م

الدكتور محمد حسن عبدالله

الغلاف : محمد شمس الدين

المسرح الخليجي
تأثره بالمسرح العربي والعالمي ١٩٩٤

الطبعة الأولى ١٩٩٦م

الدكتور محمد حسن عبد الله



المقدمة

مقدمة:

هذه الـدراسة النقـدية الفنية عـن تأثـر المسرح في الخليج، ببعـض المسرحيات العربية والعالمية، وبعض التيارات أيضا. ليس الهدف منها الكشف عن المنابع، أو بعـض الـروافـد، وانما مزيـد مـن الـوعـي الفنـي، والتنويـر النقـدي، عبر هـذه التصـورات والتحليلات، التـي تقـوم على الموازنة، والمقـارنـة، ومحاولة التعليـل لسلوكيـات فنية معينة، تحمـل دليلها في النص المسرحـي ذاته، أو في زمن عـرضه على الجمهـور، أو في شخـص الكاتـب المسرحـي الخليجـي، وثقافتـه المكتسبـة، والموروثة.

إن الظاهرة المسرحيـة، العربية، وفي إطارهـا الخليجية بالطبع، تستحـق كل ما يبذل الكتاب المسرحيـون، والنقاد، والدارسون لفـن المسرح، وفنانو المسرح على اختلاف أنشطتهـم، تستحق كـل ما يبـذل هؤلاء مـن جهد الابـداع، والمتابعـة، والتواصل مع الجمهـور، فإن فنا من فنون التعبير، مهما كانـت أداته أو وسائله، لم يصل إلى مثل هذا التأثير المباشر، الغامر، الذي بلغته تلك الظاهرة المسرحية.

ولعله مـن المناسـب هنا أن أورد مفـارقة طـريفة، لها مغـزاها المهـم، صدر بها الدكتور محمد الخزاعي إحدى دراساته عن المسرح. تحت عنوان: «الحلقة المفقودة في تطور المسرح العـربي» يأخذ على بعض بـاحثينا إرهاق أنفسهم في البحـث عن جذور مسرحية في تراثنا العربي، يقول:

«إن ظاهرة غياب الـدراما كشكل من أشكال التعبير الفني في الثقـافة العربية، يجب ألا ينظر اليهـا كمسألة بـالغة الخطـورة، لأننا يجب أن نضع نصـب أعيننا أن دولا قليلة في أوروبا لا يتجاوز عددها أصابع اليـد الواحدة، هي ايطاليا، فرنسا، اسبانيـا، وانجلترا، نمت فيهـا الدراما كنـوع أدبي بعد عصر النهضـة، بينما ظلت باقي دول اوروبا متخلفة حتى وقت متأخر من القرن التاسع عشر»[1].

---

١ ـ الدكتور محمد الخزاعي: دراسات في الأدب المسرحي، ص: ٩، الناشر: نادي العروبة ـ البحرين ١٩٩٢م.

وبعد أن يقدم الدليل المشاهد من تاريخ المسرح في النرويج، وأنه لم يكن هناك ما يمكن اعتباره دراما نرويجية قبل ظهور هنريك ابسن في منتصف القرن التاسع عشر (١٨٥٠م)، وكذلك الأمر بالنسبة لألمانيا ـ حتى ظهور جوته مثلا ـ وروسيا التي انتظرت حتى ظهر اوستروفسكي وتورجنيف وتشيكوف وجوركي، في نفس الفترة أو بعدها، يقول، ترتيبا على هذا الرصد الدقيق لحركة المسرح العالمي، وتوقيت ازدهاره:

«وليس هناك من سبب يدعو للشعور بالتخلف، أو لندب سوء الطالع لأن العرب لم يعرفوا هذا النوع من الفن، فهذه الظاهرة يجب أن ينظر اليها من زاوية التوزيع غير المتساوي لفنون معينة، بين شعوب معينة، أو حضارات محددة. لذلك فانه لا جدوى من محاولة البحث عن اجابة: لماذا مثلا لا يوجد مسرح النو في فرنسا؟ أو لماذا لم يعرف خيال الظل في انجلترا؟ والجواب يكمن في حقيقة أن لكل شعب أو ثقافة خصائصها المميزة، وفنونها الخاصة بها التي لا تعرفها شعوب غيرها» [1].

ان الاثارات التي تبثها هذه الفقرة مما كتب الدكتور الخزاعي متعددة، وإذا كان احتمال «اتهام» طائفة من باحثينا (الذين اهتموا بالنبش وراء الجذور) بأن دافعهم الشعور بالتخلف، أو محو وصمة سوء الطالع العربي [2]، فبماذا نصف «غير العرب» حين يسيرون في ذات الاتجاه [3]؟. على أن الدكتور الخزاعي يصف باقي الدول الاوربية بأنها ظلت «متخلفة» بمعنى أنها لم يكن لديها هذا الفن المسرحي!! وليس في هذا الوصف شيء من التجاوز، لأن المسرح فن مؤثر وسيبقى كذلك، حتى بعد أن نشطت وسائل التوصيل الحديثة، وأصبحت «الدراما» تصل إلى المشاهدين في بيوتهم، ولا تتقاضاهم الثمن: الحضور إلى

---

١ ـ السابق نفسه، ص: ١٠.

٢ ـ نذكر هنا كتاب الاستاذ عمر الدسوقي «المسرحية» فقد أبدى اهتماما مبكرا بفنون العرض التراثية، مثل التعازي الشيعية، والمشاهد التي كان يتخذها بعض المتصوفة سبيلا الى تثبيت مواعظهم، ومثل خيال الظل، وشاعر الربابة (شاعر الملحمة الشعبية)... الخ.

٣ ـ مثل يعقوب لنداو مثلا، في دراسته بعنوان: «دراسات في المسرح والسينما عند العرب» ـ ترجمة وتعليق احمد المغازي ـ ص ٣٥، إذ يقرر انه لم يكن عند العرب مسرح، ولكن، لابد لكي نتفهم بواكيره مع مطلع القرن التاسع عشر وما تطور اليه، أن نضع في اعتبارنا تلك «العوامل الدرامية» الموجودة في منطقة الشرق الأدنى، قبل ذلك. وفي ص ١٠٥ يقرر أن المؤثرات المحلية، مثل خيال الظل، وعرض صور هزلية من الحياة الاجتماعية، في مناسبات معينة، كانت ممهدة لتقبل التأثير الأجنبي.

المسرح، وحجز المقاعد، والبقاء عدة ساعات في القاعة، كما كان الأمر من قبل.

ان البحث في موضوع التأثير المتبادل، أو من طرف واحد مؤثر، وطرف آخر متأثر، أو مستقبل، يحتاج إلى مراحل من العناية، والاعداد، ليكتسب قيمته العلمية، اليقينية، أولها أن تكون نصوص المسرحيات الخليجية منشورة موثقة، وهذا الشرط لم يتحقق أبدا، وليس من الممكن أن يتحقق في الزمن القريب، لأن الكثرة من هذه النصوص المسرحية لاتزال مكتوبة بالآلة الطابعة، والفرق هنا ليس في وسيلة الكتابة وحسب، انه يتجاوزها إلى امكان النشر، والثقة في أن هذا النص قد أخذ شكله النهائي، وأنه عرض على المسرح بهذه الصيغة المنشورة دون نقص أو زيادة. هذا فضلا عن أن بعض النصوص التي كان من حظها أن تطبع في كتاب، أخضعت لأنواع من التغيير حين وضعت على المسرح، ولم يكن تغييرا طفيفا مما يضطر إليه المخرجون احيانا تحت ضغط الزمن، أو قدرات المخرج نفسه على التصور، أو موهبة الممثل وطاقتها في التنفيذ. مثلا: مسرحية «الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن» وقد قام باعدادها الفنان المسرحي المعروف عبدالرحمن المناعي، عن رواية شتاينبك «اللؤلؤة»، وقد نشرها بعربية فصيحة في كتاب له تضمن أربع مسرحيات، عنوانه: «ياليل ياليل» [1]، ثم شاهدنا هذه المسرحية، معروضة في أبو ظبي، من بين عروض الدورة الثالثة لمهرجان المسرح، لدول مجلس التعاون (٥ ـ ١٥ ابريل ١٩٩٣) وكانت لهجتها العامية الخليجية، وكانت تفيض عذوبة وشاعرية، بما يتجاوز تلك الصياغة «المفصحة» المنشورة في الكتاب.

هناك عقبات أخرى مختلفة، لا نريد أن نثقل بها كاهل هذه المقدمة، وستأتي مع دوافعها ونتائجها حين نعرض، ونحاور، ونقابل، بين عدد كبير من المسرحيات الخليجية، وعدد يضارعه من المسرحيات العربية والعالمية. ان هذه «المقابلات» لم تكن تهوينا من شأن المتأثر، بقدر ماكانت تأكيدا لموهبته، وتصميمه على إعلاء ذاته، بالجهد، والمثابرة، والاحتماء بالجذور، والتجربة الخاصة.

---

١ ـ نشر في قطر عام ١٩٩٣، وسنعرض للمسرحيات الأربع في سياق هذه الدراسة.

واني لأرجـو أن تكون هـذه الصفحات اضافـة نافعة، مكملـة لما قدمـت من دراسات سابقة عن المسرح في الخليج، وعن المسرح العربي في تكوينه الشامل.

الفصل الأول



الفصل الأول

مدخل إلى الموضوع والمنهج

هذا موضوع مترامي المسافات، متعدد الجوانب، كثير المطالب، في مقدمتها دقة المتابعة لكل ما يعرض أو يكتب من مسرحيات على امتداد الخليج، وتوافر الجانب التوثيقي من نصوص المسرحيات، ومتابعات النقاد، ودراسات الباحثين. والجانبان كلاهما يعانيان قصورا لافكاك منه على المدى القريب. ربما كان هذا هو السبب في محاولة هذه الدراسة أن تنتقي لنفسها منهجا لا يعتمد على الجانب الاحصائي وتحليل الأرقام، مع أن الاعتماد على الاحصاء واستخلاص التوجهات من مؤشرات الجداول تعطي احساسا بالثقة العلمية، وراحة اليقين، وحياد الموضوعية [1]. غير أنه يبقى في حالة من السكون البارد، لا يتفاعل مع خبرة كاتب، ولا يحفز موهبة ناشيء، ولا ينير صناعة ممارس. وقد يمكن أن نشير إلى هذا الجانب أو ذاك حين نجد لهذه الاشارة اهمية خاصة، أما المنهج الذي ناسب الموضوع ــ كما نراه ـ فقد جمع بين انتقاء الظواهر، وتمييز بعض الأعمال بذاتها [2]، وكان التحليل والنقد ـ المحكومان بالعنوان المحدد لأهداف البحث ـ هو الأسلوب الذي آثرناه.

غير ان المساواة بين التأثير العربي، والتأثير العالمي (كما يدل ظاهر العنوان) يوقع في لبس قد يؤدي إلى نتائج غير دقيقة، فالمسرحية الخليجية هي ايضا مسرحية عربية، ولست أقصد بهذا الدخول في مماحكة قومية، أو دعاية سياسية، ان هذا ما اعنيه تماما، ان المسرحية الخليجية في تعاملها مع مسرحية عربية ـ غير خليجية ــ لم تغادر اطارها الشامل، انها تتعامل مع اللغة نفسها، ومع القضية

---

١ ـ استخدمنا هذا المنهج الاستقرائي الاحصائي في كتاب «الحركة المسرحية في الكويت» الناشر: مسرح الخليج العربي (طبعة ثانية) ١٩٨٦، وفيه ثبت بأسماء جميع ما عرض على الخشبة في الكويت من مسرحيات، واشارة الى المصدر الأجنبي في حال وجوده.

٢ ـ وحتى لا تكون هذه الاشارة بمثابة حكم غير عادل، على مسرحيات لم يرد لها ذكر في هذه الدراسة، فإن الانتقاء مقيد بما أمكن توفيره من مسرحيات، وهو ليس بالقليل، لكن، ربما أشارت بعض الدراسات إلى أعمال لم نتمكن من الحصول عليها، وفي حالات قليلة جدا، سنعتمد هذه الاشارات، أما جوهر دراستنا هذه فيقوم على القراءة النقدية والمقارنة، إذا استحقت المحاولة هذه المقارنة.

المثارة بذاتها، ومـع الشخصيات كما هم في جوهرهـم، وإذا فإن حدود التغيير (أو الحذف والاضافـة في حالـة الابقاء على النص) ستكـون محدودة جدا، ومحكـومة باختلاف اللهجة، وما يقارب هذا مـن تغيير للأمثال الشعبية وبعض المهن المثيرة لحسـاسية معينـة في تلـك البيئة أو غيرهـا، والاستغنـاء عـن بعض الشخصيـات النسائية، أو الـرقصات، أو ما أشبه ذلك لندرة العنصر النسـائي المشتغل بالمسرح في بعض بلدان الخليج، أو لكوابح الرقابة الرسمية أو الشعبية[1].. الخ. وفي حال التأثـر بمسرحية عربيـة دون الاعتماد على النص أو الاشـارة اليه سيكون مـوقف المؤلف المسرحي الخليجي محرجـا ان لم يقدم «رؤية» مختلفة تماما، لأنه يتعـامل مع نفس الجمهور العربي، ولن يغفر له هذا الجمهور أن يحاول مخادعته.

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن فرقا خليجيـة كثيرة قد أعطت المسرحية العربية ـ المؤلفة خارج الخليج ــ فرصة العرض بنصها، أو مع تعديلات طفيفـة جدا أقرها المؤلـف، مكتفية ــ هذه الفـرق ـ بـالاخـراج والتمثيل، وكما يـدل هذا على نقـاء السريـرة الفنية عنـد تلك الفـرق، فإنـه يـدل على أنها لم تفقد هـويتها المميـزة، إذ فـرضـت رؤيتها الاخـراجيـة والأدائيـة، ولم تقصر مفهـوم الابداع على تـأليـف النصوص. نذكر هنا المحاولـة الكويتية المبكرة في «على جناح التبريزي» (١٩٧٦) التي ألفها الفريـد فرج، والمحاولة البحرينية في مسرحيـة «السيد» (أو السيمفونية الهادئة ـ ١٩٨٦)[2] التي ألفها وليد فاضل. نستطيـع أن نقدم في هذا المسار عددا هائلا مـن المسرحيات، قـدمتها اقلام تـوفيق الحكيـم، ومحمود تيمـور، ومحفوظ عبـدالرحمن، ومحمـود ديـاب، ومحمد الماغـوط، وسعـد اللـه ونوس، وغيرهـم.

---

١ ـ ليس المسرح السعودي حالة فـريدة في هذا المجال، رغم أنه ينص في مقدمة المسرحيات (حين توجـد شخصية نسائية) أن النساء لا تظهر على المسرح، وهذا ما فعله محمد العثيـم في مسرحية البطيخ الأزرق، كما سنرى، وأمامنا ثلاث مسرحيات في كتاب، نشرته الجمعيـة العربية السعودية للثقافـة والفنون ـ ومـركزها الرئيسي: الـرياض، عام ١٩٨٣، وهـي: آخر المشوار، تـأليف عبدالـرحمن الشاعر، و: بيت مـن لف، تأليـف ناصر المبارك، و: مين يكمل التاني، تأليف: محمد رجب، وجميع شخصياتها من الرجال، والـذكور عامة، وهذا ـ لامحالة ـ يؤثر على فنون العرض، ومع أن المسرحية الأولى تبدأ بمنظر على شاشـة السينما، فإن المنظر كان لتجسيد شروق الشمس (!!) ان بلدان الخليج التـي تسمح بظهور المرأة تواجه المشكلة مـن ناحيـة الندرة، والاستطـاعة، وسيطرة التقـاليد!! واقـرأ أيضا: نشـأة المسرح السعودي، تأليـف: عبدالـرحمن فهد الخريجي. مطـابع الفرزدق ١٩٨٦

٢ ـ وقد شهد الفريد فرج ـ مؤلف «التبريزي» ان الصيغة التي قدمها صقر الرشود هي الأقرب إلى وجدانه، وأنها أضفت على النص حياة وجمالا. أما مسرحية «السيد» ـ من اخراج سعد الجزاف، فقد شهدتها بالقاهرة، وبقدر ما كان النص مشوقا، كان العرض مقنعا، تمثيلا، وتشكيلا، كما كان ـ في توازنه الجمالي، مفاجأة كاملة للكثيرين.

ولاشك أن هؤلاء جميعا قد تركوا آثارا مختلفة وساعدوا على تنمية الذوق المسرحي، وصقل الوعي الفني، وفتحوا منافذ الوعي الفكري على جوانب مختلفة من سلبيات حياتنا، ومكامن قوانا المطمورة في معاناتنا اليومية القاسية.

ان «تصيد» تأثيرات متداخلة، تسربت في فن الكاتب الخليجي ليس له نفع من الناحية العملية، وهو يهبط بمستوى الدراسة الفنية إلى نوع من الملاحقة البوليسية أو الضريبية، وكأننا نتقاضى حقوق الافادة [١]، وهذا سينافى اننا امة واحدة، ذات فكر واحد، ومجتمع واحد، تعددت مشاربه، كما أن هذا المسلك ــ لو أنه حدث ـ سيكون مبنيا على أساس احتمالي، وربما على أساس خاطىء تنزل فيه الأوهام منزلة الحقائق، فاذا قلنا ان فلانا أخذ هذه الحادثة أو هذه الجملة، أو بنى هذه الشخصية على ما سبق اليه فلان (الآخر) في مسرحية كذا، كان القرار هنا مجرد ظن أو زعم، لأن طبيعة الصناعة المسرحية لا تسفر عن نفسها بمثل هذا اليسر، وخبرات الكاتب المسرحي تتداخل وقراءاته تتمازج، ولحظة الابداع عنده ليست محسومة المنابع، مكشوفة المصادر [٢]، بالقدر الذي يطمئن اليه الدارسون حين يؤلفون بحوثا، ولو أنهم عانوا الابداع لكان لهم في تأثرات المبدع قول آخر.

هذا الأمر ـ على كل حال ـ يصدق بشأن التأثير العربي، والتأثير العالمي، وان صح أنه أدق مطابقة للتأثير العربي، إذ أن متابعة ما يؤلف بالعربية، ويعرض على المسارح العربية هي أقرب وأيسر بالطبيعة، من المسرحيات الأجنبية. لهذا لم نخرج لاستثارة صيد هو سراب، أو أمنية، ولم نلحف في «ملاحقة» التأثيرات

---

١ ـ أذكر هنا عبارة مداعبة قاسية يطلقها رواد المنهج الأمريكي في الأدب المقارن على أتباع المنهج الفرنسي الذين يحصرون المقارنة في التأثير والتأثر، وضرورة اثبات الأخذ، إذ وصفوا هذا المنهج الفرنسي بالنفعية، وبأنه نوع من «امساك الدفاتر» الأدبية.
راجع مقالة الدكتور عبدالحكيم حسان بعنوان: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي: مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث ١٩٨٣ ـ القاهرة.

٢ ـ وعلى سبيل المثال، وليس الحصر، إذا استخدم مؤلف مسرحي خليجي بعض حركات التمثيل الصامت، أو الايمائي PANTOMIME، فهل نستطيع أن نقطع بمصدر هذه البدعة الفنية التعبيرية عنده؟ هل أخذها من مصدر غربي، أم شاهدها في مسرحية أو تمثيلية عربية؟ أن السينما نفسها يمكن أن تكون مؤثرا أضفى امكانات وأساليب متعددة على مجال التمثيل والاخراج، ويمكن ـ بصفة عامة ـ أن نلاحظ أن مسرحية الثلاثة الفصول تتراجع لتأخذ مكانها المسرحية المكونة من سلسلة من المشاهد، أو اللوحات (كما نجدها في مسرحية: شياطين ليلة الجمعة) بل أن هذه اللوحات قد تقصر مساحتها لتصبح بمثابة مواقف أو مناظر، أقرب ما تكون إلى شكل السيناريو السينمائي، (وهذا نجده في مسرحية: الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن) وقد انتشر هذان الأسلوبان في تشكيل الحدث المسرحي، وليس لأحد أن يقطع بمصدر التأثير، أو تحديد من الذي بدأه، وأين، ومتى؟

العربيـة الا أن تكون على شكـل ظاهـرات، أو تيارات فنيـة. حين يسمى حسـن يعقوب العلي مسرحيتـه باسم «الثـالث» فـإن علينا أن نجتهد في اكتشـاف مغزى هـذا الرقـم، ولن نتمكـن من ذلـك الا بمعـرفة الأول والثـاني، وهل هما: النـوم واليقظة، فيكـون الثالث هو «حلـم اليقظة» أو «الأمنية»، أو هما: مـارون النقاش وسعد الله ونوس، اللـذان سبقا إلى حكاية النائم اليقظان، أو «أبـو الحسن المغفل وهارون الرشيـد» كما جاءت في ألف ليلة؟ وحين يكتب حمد الـرميحي مسرحية «عرب سـات» فإن المسرح السياسي صيغة واسعـة الانتشار لا يوصـف مجترحها بأنـه متأثر، بوجـه عام، ولكن حين نتذكـر «عرب كارلو» في مسرحيـة دريد لحام «كاسـك يا وطن»، وطريقـة نهاد جاد في «ع الرصيـف» فإن التأثير هنا ليـس من ذلـك النوع السرابي، ولا مـن الاشعاع العـام «المتسرب»، انـه مباشر، وعلينـا أن نتوقف عنـد هذا النص لالكي نثبـت حق «الضرائب» في الكسب المشروع، وانما لنرى إلى أي مـدى استطاعـت أن تكون هـذه المسرحية ملكـا لمؤلفها، وتستحـق الوصف بأنها عمل ابداعي؟!.

وبالنسبة للمسرحية العـالمية، فإن تطلع مثقفي الخليج الى التواصـل مع حركة الأدب العالمي، ومنـه المسرح، مبكر جدا إذا قيس الى انشـاء الفرق والاعتماد على نصوص عـربية. في زمن واحـد مثلت فرقـة نادي المعلمين في الكويـت مسرحية «مجنون ليلى»، ومسرحيـة مأخـوذة عن روايـة بعنوان «جنفيـاف» وكان ابـراهيم العريض في البحرين يكتب عن المعتصم، وعن شكسبير، ويؤلف باللغتين العربية والانجليزية في نفس الـوقت. وفي أواسط الخمسينيات ترجم محمـود توفيق أحمد ثلاث مسرحيات عن موليير [1]، ونشرتها له دائرة المطبوعات في الكويت، قبل أن تكون في الكويت فرقة قادرة على تمثيل مـوليير، واستيعاب اسلوبه في الكوميديا. وقد بذلـت الفرق المسرحية الخليجية جهدا عظيما في عرض المسرحيـات العالمية، ودون تورط في التعميم لن نجـد فرقة مسرحية لم تتطلع إلى تقديـم نص عالمي أو أكثر، قد يكون هذا نتيجة لغياب أو بطء المؤلف المحلي، ولكنه ـ في حالات كثيرة

١ ـ محمود توفيق أحمد، تخرج في جامعة القاهرة، وعاد إلى وطنه وترجم ثلاث مسرحيات قصار، نشرت في كتاب واحد، وقد توفي بعد أعوام قلائل.

ـ سيكون ثمرة لطموح مبكر، يتجاوز القدرة الذاتية في تشكيل نص له مستوى رفيع.

ولقد عبرت الحركة المسرحية الخليجية عن تطلعها الفني، وأفقها الواسع، واستلهامها النشط، فقد تنقلت بين ابسن، وبيك، وكاسونا، وتشيكوف، وبين اسماء معاصرة هي ادخل في المسرح التجريبي، ومحاولات التحديث، وقد يكون «المعد» أو «المخرج» الخليجي تاق إلى تجديد رؤيته الفنية من خلال هذه الاساليب غير التقليدية، وقد يكون «المضمون» الانساني، أو الثوري، هو الحافز والمحرك. نقدم هنا مثلين. أحدهما خاص ببعض الفرق، والآخر يتوسع في اطار التحرك، ولكي يتأكد لنا أن دوافع الحركة لاتزال قائمة، فإننا نتطرق إلى محور ثالث (تمثله سلطنة عمان) حديث، بل هو الأحدث بين المسارح في الخليج.

مسرح الجزيرة «البحريني» منذ اشهاره رسميا (١٩٧٤) وحتى عام ١٩٨٧ في نشرته المعتمدة التي رأى أن يحدد فيها ما ينبغي أن نعرفه عن عروضه، أشار إلى عشر مسرحيات، كانت كالآتي:

(١) خمس منها محلية، من تأليف: الشاعر عبدالرحمن رفيع، وراشد المعاودة، ويوسف السند (وله مسرحيتان) وفريد أحمد، وعبدالحميد أحمد بالاشتراك.

(٢) وأربع مسرحيات عربية: السعد: تأليف الكاتب المغربي أحمد الطيب العلج ـ رجل طيب في ثلاث حكايات: تأليف الكاتب المصري محمود دياب ـ كبش لكل زمان أو: مقام ابراهيم وصفية، تأليف الكاتب السوري وليد إخلاصي ـ السيد ـ أو: السيمفونية الهادئة: تأليف الكاتب السورى وليد فاضل.

(٣) ومسرحية واحدة (عالمية) هي مسرحية ممثل الشعب، تأليف الكاتب اليوجوسلافي برانسيلاف نوشيتس.

اما الحركة المسرحية في قطر، فإنها عبر مداها القصير، مثلت من المسرح العالمي: طبيب رغم أنفه لموليير (١٩٦٦) وعطيل لشكسبير، والجريمة عن مسرحية المفتش لجوجول، وحكاية الرجل الذي صار كلبا، لأوزفالد داركون،

وفصيلة على طريق الموت لألفونس تاشترى. وجوهر القضية لناظم حكمت.. وغيرها. ومن المسرح العربي اختارت ـ من بين ما عرضت ـ مجلس العدل لتوفيق الحكيم، والفيل ياملك الزمان، وفصد الدم لسعد الله ونوس ـ وأنشودة الدم لمصطفى محمود، والغرباء لا يشربون القهوة، لمحمود دياب.

إن علاقات الأرقام داخل نشاط فرقة معينة، تختلف عن علاقات الأرقام بالنسبة لحركة مسرحية شاملة، ومع هذا فإننا حين نتمعن قليلا سنجد أن النسب تكاد تكون ثابتة، لأن عددا من هذه المسرحيات العالمية قد اختير ليعرض في مناسبة «يوم المسرح العالمي» ـ بعبارة أخرى: انه محاولة اقتراب (فنية) في مناسبة عالمية، وليس صادرا عن حاجة جماهيرية أو ظرف اجتماعي عام، ولهذا يمكن اعتبار هذه العروض «علمية» بدرجة ما، أو تعليمية، وسنجد مثل هذا حين نراجع قوائم المسرحيات التي تؤديها فرق الطلاب في المعاهد المسرحية العالية في الخليج، وبين أيدينا ما قام المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت بتقديمه عبر اثنى عشر عاما (١٩٧٦ عام تخرجت فيه الدفعة الأولى ـ وحتى عام ١٩٨٥) وهو أربع وعشرون عملا (قد يكون مختارات مركبة من مسرحيات، أو مسرحية كاملة)، وقد تحرك الاختيار ما بين موليير، وجوركي، وسارتر، ودو كوبرا، وروبلس وغيرهم، وفاز الاختيار العربي بنسبة الربع (ست مسرحيات) كانت لصلاح عبدالصبور، والفريد فرج، ومجدى فرج، وتوفيق الحكيم، وعبدالعزيز حمودة، وسعد الله ونوس [1].

ويتأكد لدينا هذا السلوك القائم على محاولة المواءمة بين ما هو عالمي، يعتمد على خبرة مؤكدة، وما هو عربي، يقارب الطريقة ويجاري السليقة، وما هو مطلب «محلي» أو ممكن اجتماعي، يتأكد هذا حين نتعرف على بدايات المسرح العماني، وهو أحدث الحركات المسرحية العربية ظهورا، انه لا يبدأ من حيث انتهى سابقوه (في الخليج على الأقل) انه يبدأ كما بدؤوا من قبل. في صدر مسرحية: «السفينة ماتزال واقفة» للكاتب المسرحي العماني عبدالكريم بن علي بن جواد،

١ ـ تراجع هذه القائمة في الفقرة بعنوان: المعهد العالي للفنون المسرحية، من الفصل الرابع (ص ٧٤, ٧٥) من كتاب: الحركة المسرحية في الكويت.

مقدمة عن نشـأة المسرح في السلطنة، وهي عن الفرقة الـوحيدة الموجودة «مسرح الشباب العماني»، بتـوقيع «المديرية العـامة للنشاط الثقـافي والاجتماعي»، أي أنها صادرة عـن جهاز رسمـي، وأن هذه الفرقـة «مسرح الشباب» تعتبر تحت رعـاية الدولة. توضح هذه المقدمة أنـه حتى عام ١٩٧٩ كان أغلب النشاط المسرحي في السلطنة يرتكز على مجهـودات فردية، تتوهج وتخبو، حسـب قدرات الأشخاص والظـروف، وكـانت الأنـديـة هـي المكان الـوحيـد الـذي يعطي الفـرصـة لهذه الومضـات الخافتة المتبـاعدة الفـردية. ثـم التف جماعـة من الشبـاب حول فكـرة المسرح، وتحت مشروعية دائرة رعايـة الشباب. فماذا قدمت هذه الفرقـة منذ عام ١٩٨٠ وحتى عام ١٩٩٣م.

تقول المقدمة:

«فقدمت عام ١٩٨٠ باكورة نتاجهـا، مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير، من المسرح العالمي، وكـانت تجربة طيبـة أثمرت عن اكتسـاب أعضائها مـن الناشئين آنذاك تجربة عمليـة مسرحية مفيدة للغاية، ثـم كانت التجربة الثـانية بتعمين نص من المسرح العربي حيـث قدمت الفرقـة مسرحية (عيال النواخـذة) وهي اقتباس واعداد مـن المسرحية الاجتماعيـة الشهيرة (عيلة الـدوغرى) للكـاتب المعـروف نعمان عاشور.

بعد هذه المسرحية انتهجت الفرقة نهجا جـديدا عولت فيه على معالجة القضايا العمانية، سواء التاريخية او الوطنية او الاجتماعيـة المعاصرة، خصوصا وقد تواجد بين اعضائها كـاتب مسرحي متفرغ للكتابـة للفرقة، فقدمت الفـرقة عام ١٩٨٢ مسرحية (الوطنـي) وهي ملحمة استعراضيـة تناولت فيها كفـاح الشعب العماني ضد الاستعمار البرتغالي، ثم مسرحية (الطير المهاجر) عام ١٩٨٣، وهي مسرحية تسجيلية عـن حياة الفنان العماني الـراحل سـالم راشد الصورى، وفي نفـس السنة قدمت ايضـا مسرحية (الراية) وهي مسرحيـة تاريخية عمانية عـن المجاهد العماني

الوارث بـن كعب الخروصي، وفي عام ١٩٨٤ قدمـت الفرقة مسرحيـة (الطوى) وهي مسرحية اجتماعيـة محلية، اعتمدت على مواقـف كوميدية معـاصرة. وسعيا للتجديد والتنويع والخوض في مختلف الاتجاهـات المسرحية، فقد كانت مسرحية الفرقة لعام ١٩٨٥ مسرحية مميزة قلبا وقالبـا، تحمل اسم (المهر) وهي مزج ما بين الاسطورة العـربية القـديمة: قصـة عنتر وعبلة، والـواقع العماني المعـاصر، وهي بتعبير أدق: اسقـاطة مسرحيـة مـن كفاح عنتر في تـوفير مهـر عبلتـه على معانـاة الشباب اليوم في توفير مهر الزواج الذي يغالي بعض الآباء في توفيره.

أما في عام ١٩٨٦ فقـد قدمت فرقة مسرح الشباب مسرحيـة اجتماعية بعنوان (غريب) عولجت فيهـا ظاهرة اجتماعية بدأت تفرض وجـودها على المجتمع، ألا وهي ظاهرة الجشع التجاري، وتحويل المجتمع إلى أداة استهلاكية صرفة.

كما قدمـت الفرقة في عـودة للاقتبـاس من المسرح العربي مسرحيـة: (أريد أن أفهم) وهي مسرحية معمنـة عن مسرحية: (أريد أن اقتل) للكاتـب الكبير توفيق الحكيم، وهي ايضا تندرج في اطار المسرح الاجتماعي»[1].

لقد أطلنا الاقتباس من هذه المقـدمة، عن المسرح في سلطنة عمان، وهو لايزال يجتاز خطوات البداية كما رأينا، وهذه الاطالة لها مبررها من أن القارىء العربي لا يعرف شيئـا عن هذا النشـاط الوليد. لقـد كتبت هـذه المقدمة عـام ١٩٨٧، ومن المرجح أن كاتبهـا هو نفسه مؤلف المسرحية التـي تتصدرها، وقد قرأنـا له ثلاث مسرحيات، هي هذه التـي تتصدرها المقدمة: السفينة لاتـزال واقفة (١٩٨٧) ثم مسرحية الكرة خـارج الملعب (بدون تاريخ) وقد طبعتهما الادارة العـامة للنشاط الثقافي والاجتماعي، التابعة لوزارة التربيـة والتعليم والشباب. ثم مسرحية الفلج (١٩٩٢) وقـد صدرت عـن الهيئة العـامة للـرياضـة والأنشطة الشبـابية. وهـذه المسرحيـات لاتـزال في طـور التكـويـن، وان لم يتخـل عنهـا صـدق المحـاولـة، والاجتهـاد في مقاربـة الواقـع، ورعايـة التشـويق. أمـا هذه المعلـومات الموثقـة،

١ ـ السفينة ماتزال واقفة ـ المقدمة ص ٣، ٤ الناشر: المديرية العامة للنشاط الثقافي والاجتماعي ـ مسقط ١٩٨٧.

الأساسيـة، عن بـداية المسرح في سلطنة عمان، فـإن السمة الأولى لها هـذا الترافد الـواضح بين المحلى والعـربي والعـالمي، في توجهـات الفنـان المسرحي. ان عـدد الأعمال قليل جدا إذا قيس إلى المسافة الزمنية، لقـد قدمت الفرقة مسرحية واحدة كل عـام، (عدا عام ١٩٨٣ الذي شهـد مسرحيتين)، ويقابله عدد مـن الأعوام لم يشاهد الجمهور شيئا، ونعتقد أن «التأليـف» هو المشكلة، وهذا الكاتب «المتفرغ» لم يستطـع أن يوفـر مـا هو مطلـوب، بـالايقاع المقـدور على تنفيـذه، وإذا كانـت المسرحيتان الأوليان تحملان اسم المؤلف: عبدالكريم بن علي بن جواد، ولم تحمل أي منهما اسـم المخـرج، أو أسماء الذيـن قـامـوا بـأداء الأدوار، بل لا تحمـل مـن المعلومات ما يدل على أنها عرضت على الخشبة، ومتى كان هذا؟ فإن هذا النقص في التصور يشير الى جـانب من المشكلة. وفي المسرحيـة الثالثة: «الفلج» يقـوم بن جـواد بالتـأليـف والاخراج ــ كما تدل عبـارة الغـلاف. وهذا جـانـب آخر مـن المشكلة، وهـو عدم وجـود المخرج المؤهل لتـدريب الممثلين، وتشكيـل المسرحية أمام الجمهور.

لقد تبعثـرت خطوات البداية في المسرح العماني بين شكسبير، ونعمان عـاشور، وتوفيـق الحكيم، بين الاحتفـاظ بالنص، والتعمين ــ أي اعداد النـص بما يمنحه صبغة اجتماعيـة عمانية، وبين الطـابع الاستعـراضي، والمسرح التاريخي، والنـص التسجيلي، ان نصوص هـذه الأعمال ليست متـوفرة لـدينا. وبهذا يظـل تصورنـا لامكانات الكتابة، فضلا عن التنفيـذ، ناقصا، ولهذا نكتفي بمجرد الاشارة اليها، واستخلاص مـا تدل عليه هـذه البداية مما نحن بصـدده في هذه الدراسـة، وهو التداخل بين الاستعـانة بالنص الأجنبـي، والنص العربي (كما هو أو بعـد اعداده ليناسب جمهورا محددا) والتأليف مهما كان مستوى التأليف.

ثم نغـادر الدائرة المحددة بـالمسرح العماني الناشـىء، إلى المسرح الخليجي على امتداد ضفاف الخليج، وليس مفاجئا أن هذه البداية المحدودة للمسرح في سلطنة عمان تتسق تماما مع توجهات الحركة المسرحيـة الخليجية الشاملة، بحيث نستطيع أن نقول انـه بصفة عـامة، اتجهت اختيـارات المسرحيين الخليجيين، من المعـدين،

والمخرجين، واللجان الثقافية في الفرق المسرحية، إلى ما يشبع الرغبة في التحرر الفكري، والتعبير عن أزمة الانسان أمام تصاعد سيطرة القوى العالمية، ثم إشباع الميل إلى مغادرة الشكل التقليدي للمسرحية، والبحث عن صيغ جديدة.

على أننا لا نستطيع أن نحصر التأثير العالمي في حدود ما انعكس بشكل مباشر في بعض النصوص المسرحية، حتى، ولا في تلك الشذرات المتسربة التي أشرنا الى مشكلتها من قبل. ان هناك تأثيرات أخرى غير محددة، لكنها موجودة، وذات فاعلية، نذكر مثلا مبدأ التأليف الجماعي، أو الورشة المسرحية (انظر مثلا مسرحية دار التي قام بتأليفها جماعيا أعضاء فرقة المسرح العربي بالكويت) [1]، وكما اقتنص الخليج من التجربة الغربية مبدأ التأليف الجماعي، فقد استلهم من بين مبتكرات المغرب العربي العودة إلى التراث الحكائي العربي القديم، فحين عرضت «سيدي بنادم» و «مقامات بديع الزمان» ارتدت الموجة واستقرت على رمال الخليج في سلسلة من المسرحيات التي تتوكأ على التراث الحكائي العربي، كما في ألف ليلة، والتراث الحكائي الخليجي الشعبي، وفي هذا المجال تتصدر أسماء عبدالرحمن المناعي صاحب «هوبيل يا المال» وغانم السليطي صاحب «المتراشقون»، و«هاالشكل يا الزعفران» و«مقامات بن بحر»، وفيها جميعا كان النسيج المسرحي يوازي ويوازن بين مأثورات البيئة الخليجية، والأشكال المستحدثة (حتى المسرح داخل المسرح) [2]، ويمنح المزيج دلالة عصرية، تنتمي إلى مؤلفها، وزمانها، وحاجات المجتمع العربي الروحية والاجتماعية.

وفي مجال البحث عن التأثير الوافد، هل يمكن أن نتجاهل أن الشكل المسرحي نفسه، مستورد؟ كانت لنا فنون للعرض، والترفيه، في مجالس السمر الشعبية، وفي

---

١ ـ وهي مخطوطة في حوزتنا، كتب على غلافها:
فرقة المسرح العربي تقدم: مسرحية «دار» ـ تأليف جماعي، فكرة واخراج فؤاد الشطي، موسم ٧٩/ ٨٠.
وفي كتاب الحركة المسرحية في الكويت أن هذه المسرحية عرضت فترتين متباعدتين على مسرح كيفان في يناير (١٦ يوما) ثم في مارس ١٩٨٠ لمدة يومين. أنظر ص: ١٠٠.

٢ ـ المسرح داخل المسرح شكل فني ابتدعه الكاتب الايطالي لويجي بيراندللو، في مسرحيته الشهيرة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» وقد ترجمت هذه المسرحية، ونشرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» العدد ٩٩ ديسمبر ١٩٧٧ ـ الكويت، يتصدرها بحث عن «المسرح داخل المسرح» مع هذا فإن مسرحية «شياطين ليلة الجمعة» سابقة على هذا التاريخ (عرضت في ديسمبر ١٩٧٣) وكانت «ست شخصيات» قد ترجمت ونشرت في مصر قبل هذا النشر.

قصور الأثرياء، هذه حقيقة، ولكنها لم تكـن الأساس الذي نهضت عليه الظاهرة المسرحية على يـد روادها الأول: أبى خليـل القباني، ومـارون النقاش، وغيرهما: لقد احتـاجت حـركة «اعادة التـأسيس» إلى نحـو قرن من الـزمان مـن الانصياع المطلق للشكـل المجلوب، فتحـدث توفيق الحكيـم من «قـالبنا المسرحـي» وظهر مسرح الحكواتي في لبنـان، والمسرح الاحتفالي في المغـرب، وتعددت الاتجاهـات. وحتـى في صميـم محاولات التجـديـد في الشكـل لم نتـوقـف عـن «الاستيراد»، فظهـرت المسرحية في شكـل لـوحات متتـابعة، والمسرحيـة الـوثائقيـة، والمسرح الشـامـل أيضا، مـع أن هـذا النـوع الأخير لـه جـذوره القريبـة العهـد في أدبنـا المسرحي، إذ أنه يكاد ينطبق على مسرحيـات القباني والنقاش ومحمد عثمان جلال وأبى نظارة وسلامة حجازي، حيث يمتزج الغناء والرقص بالشعارات والمشاهد العنيفة (الميلو درامية).... الخ.

مع كل هذا يبقى الـرصد الدقيق لمنابع التأثير الخارجية مسـألة احتمالية (فضلا عـن أنها محدودة الفائدة مـن الوجهـة العمليـة)، وسيكون الفصـل بين مؤثـرات أجنبية خالصـة، ومؤثرات عربيـة خالصة، ومؤثرات عـربية هي بدورهـا متأثرة بمصادر أجنبيـة متداخلة، سيكـون الفصل بين هذه الخيـوط المتشابكة المتقـاربة، عملا ليس بعيدا عن التعسف، وضربا من المغامرة غير المأمونة.

قد يكون مناسبا أن نبـدأ بوقفة، هي بمثابة اشارة لدعـم المنهج الذي أثرناه في طرح قضية التأثيرات المتداخلة، هذه الوقفة الاشارة مع مسرحية «رصاصة داخل السوق»، وهي نتـاج حديث لمسرح الشارقـة الوطني (يوليـو ١٩٩١) أما حسين المسلم فقـد وصف عمله بأنـه «إعداد» [1]، وهذا يعني اعتماده على مـادة سابقة لم يحددها، كما انـه اتبع عنـوان المسرحية بـاعلان أو دعـوة أو وصف لـه دلالته، في عبارة تقول: «مشروع نحو مسرح خليجي». وقد يصح أن نبدأ بمحاولة استنتاج أسـاس المشروع من النـص، مادام الكـاتـب لم يقدم لـه أو يعقب عليـه بشرح أو ايضاح يحدد معالم هذا المشروع المقترح. والمسرح ـ أي مسرح ـ لا يستحق وصف

١ ـ المسرحية مخطوطة، وعلى غلافها أنها من اعداد، واخراج حسين المسلم، وهي من فصل واحد، في ثلاثين صفحة.

الانفراد الا حين يقدم شكلا جماليا مستقلا، نابعا من رسالته الخاصة وهو يظل مجرد اقتراح، أو محاولة تجريبية، إلى أن تثبت صلاحيته لأداء محتواه المتميز، وهذا يتأكد بتكرار المحاولة أو التعديل فيها استجابة لأصداء المشاهدة المتكررة، أو تأمل النظر الجمالي، أو التحقيق في الرسالة الهدف. ان «رصاصة داخل السوق» لم تخضع لشيء من ذلك بعد، وقد يحدث، وقد يكون مهما أن نشاهدها على المسرح مرات، في مواقع خليجية مختلفة، وأن نرصد الانطباع الجماهيري وأقوال النقاد حولها، ومن ناحية الشكل: المسرحية ينتظمها كابوس مستمر، تتغير أطرافه ولا يحيد عن هدفه، فباعثه القهر، وحلمه البعيد المضطهد هو الحرية، والكابوس ـ من حيث هو حلم مزعج ـ يتخطى حواجز الزمان والمكان، والواقع، ويحطم الخصائص أو يخلط بينها، فيعود الانسان إلى حيوانيته الأولى، أو يتحدى قوى الغيب، أو يفقد احساسه بالآخر.. الخ. وفي هذه المسرحية نجد اسم بعض المسرحيات: حفلة على الخازوق (مسرحية محفوظ عبدالرحمن)، و: عشت وشفت (مسرحية سعد الفرج) اما المرتكز الذي يمثل بؤرة الفعل المسرحي، فنجده في حادثة الصبي الذي لا يكف عن الآذان، حتى صرعته رصاصة، ليسكت. وأصل حادثة الآذان في غير وقت الصلاة احتجاجا على الظلم ذكرها القاضي التنوخي في كتاب «الفرج بعد الشدة» [1]، فجاء حسين المسلم فاصطنع للشيخ الخياط المؤذن في بغداد القرن الثالث الهجري، ابنا شهد الحادثة، وشهد مصرع أبيه من جناة لا يرهبون العقاب، فراح هو بدوره يؤذن حتى صرعته الرصاصة، واستمر كابوس الظلم، وتفرع، بعد غياب النذير، حتى اقتحم على الناس حياتهم ، وضيق عليهم ماوسع الله من لغتهم. على أن هذه الحادثة المشعة على المحتوى العام للمسرحية ليست هي التي تصنع هيكل التشكيل الفني، لقد أفاد الكاتب من تقاليد المسرح الكلاسيكي باعتماد بعض المشاهد على الكورس (المجموعة) وأخذ من المسرح الملحمى شخصية الراوي، كما أسقط الحائط الرابع بتلك العلاقة الحميمة المتداخلة المستمرة بين الصالة، والخشبة، وامتداد مكان

---

١ ـ جرت حادثة الأذان منتصف الليل زمن الخليفة المعتضد، أحد خلفاء بني العباس الأقوياء. ونص الحكاية كما رواها القاضي التنوخي في كتاب: الفرج بعد الشدة. الناشر: مكتبة وهبة ١٩٩٣ ـ القاهرة.

العرض إلى أطراف القاعة، وظهر تأثره بالمسرح الاحتفالي في الاعتماد على الغناء الشعبي، والترديد، وتسيير المواكب، والاهتمام بالجوانب الطقوسية، وأخذ من العبثيين بعض تخليطهم في ظهور الشخص نفسه أمام الجمهور، ولكن بغير صفته السابقة (القضاة الثلاثة هم أنفسهم رجال الشرطة الثلاثة) على أن المسرح السياسي يتجلى في النقد المباشر الساخر لبعض ما نردد من عبارات رنانة (مثل وصف: المناضل) فقدت مدلولها الحق.

وإذا كان الكابوس قد انتهى بمحاولة افاقة للجمهور، واعادة وعيه إلى صورته المتعادلة في آخر المسرحية، فاننا لا نشك في أن هذا الجمهور نفسه سيكون قد اجتاز حالات من الضحك السعيد، والضحك الهستيري، والانقباض والرعب، توصله - ربما - إلى الصورة التي أرادها الكاتب من مسرحيته، اننا في سوق، يصعب تكييف حالته، أو وصفه، وهو سوق محكوم بقبضة حديدية، يأكل فيه الناس بعضهم بعضا، أو يتلهى بعضهم ببعض، دون أن يفكروا فيمن أطلق الرصاصة القاتلة، أو يجدوا لديهم الوسيلة لمناقشة قرار الحرمان من استخدام بعض أصوات اللغة.

ان هذه المسرحية تضع أمامنا قضية شديدة الحساسية تتعلق بالخط الفاصل بين التأليف والاعداد، كما أنها خير موضح لصعوبة أن نفصل القول - بالثقة العلمية المطمئنة - في مصادر التأثر التي استمد منها كاتب ما بعض خيوط عمله المسرحي، وبخاصة أن الكاتب قد لا يكون على وعي كامل بمصادر تأثره، كما أن المؤثرات العالمية ذاتها، كما تتمايز، يحدث أن تتداخل، وهذا يعني - في النهاية - أن انتخاب عدد من الأعمال المسرحية، التي أخذت عن أصل واحد، قد يكون أكثر نفعا من الوجهة العملية، وأقرب الى الدقة العلمية من الوجهة النقدية.

وهذه مسرحية أخرى قصيرة، مثل سابقتها من فصل واحد، ولكنها «أوغل» في الالتزام بصيغة «المونودراما» على أن استيراد القالب لم يتعارض مع خصوصية التجربة الخليجية، والقضايا الانسانية التي تشغلنا الآن، على رأسها قضية الحرية،

ومشكلة التطور الاجتماعي وانهيار مؤسسة الأسرة الحمولة، وظهور الأسرة الصغيرة، واستقلالها: مسرحية «الأسير» كتبها حسن رشيد [1]، عام (١٩٩٠) مونودراما من فصل واحد، بطلها ــ شخصيتها الوحيدة ـ مبارك، الذي اختطف من شواطىء افريقيا طفلا، وعاش عمره على شاطىء الخليج،

إنه الآن تقدمت به السن، في وحدته بداره يسترجع مراحل العمر، ومعنى رحلة الحياة. ماتت الزوجة، هجره الولدان، يحن توقا الى حفيده، يألم بشدة ان حفيده الآخر منعته أمه من ملاعبته، يهرب من معاناة الواقع إلى واحة الخيال في زمن الغابة، جوهر المسرحية نزاع المخيلة والواقع، التشبث بالثبات في عالم يقوم على التغير. حين يصر على أنه «لا جديد في الكون» فإنه يعبر عن رؤية فلسفية تجسدها حيرته بين معاني الحرية واحتمالات صورها، انه يتساءل: «هل أنا حر؟ هذا هو السؤال الأزلي». ان الدراما تتولد من تناقض الظاهر والباطن، وتعاكس الماضي والحاضر، وما يعني الولد لرجل لم يعرف أباه، ولم يستبق من أمه غير ملامح باهته. كان عبدا أسيرا في بيت سيده «أبو ناصر»، مع هذا لم يشعر أبدا بوطأة العبودية، تزوج، وأنجب، وغنى، ورقص، وتجول في مركب سيده بين أركان العالم، هو الآن حر، لكن أية حرية وهو يعاني قهر الوحدة، وقسوة العزلة، وجحود الأبناء؟.

انه يطرح التساؤل الانساني الخالد المتولد من الصور الذهنية المختزنة في سراديب الذاكرة البشرية: ماذا لو؟ لكنه ولد، واختطف من الغابة، وتزوج، وأنجب، اجتاز تجربة الوجود، مع هذا يتساءل عن معنى الموت، ويجيب من واقع معاناته، بما يؤكد أنه ميت. إذ انقطعت علاقته بالآخرين، بمن يعيش بينهم، في حين تتحرك في ضميره ذكريات الحياة في الغابة، بما يدل أنه يعيش أسيرا في ماضيه، أسير الغابة وذكريات أهله هناك، فكأنما يطرح من جديد حدود الواقع، ومعنى الوجود، وقيمة الموقف الإنساني. حين نقرأ هذه المسرحية يكون من الصعب أن نحدد ماذا فيها من آثار مجلوبة: وما الذي ينبع ـ تماما ـ من فكر

١ ـ المسرحية مخطوطة، وكاتبها حاصل على الماجستير في النقد المسرحي، وهو اعلامي بارز في اذاعة قطر.

مؤلفهـا، وبخاصـة أن هذه القضـايا بنـوعيها: الشكلي الجمالي مثـل المونودرامـا، والفكري، أو الموضوعي، مثل طرح ماهيـة الوجود، ومعنى الحرية وحدودها، لم تعد ملكا لثقافة، أو تنتمي إلى تراث، انها ـ الآن ـ ثقافة شائعة، ملكية عامة، ويبقى وصـف «الابـداع» حقا لمن يحسـن الأداء، ويـربـط المواقـف والملامح بتجـربتـه الخاصة، وملامح الاقليم ومعطيات الحياة فيه، بحيث لا نشعر بانفصال «الدرس المستخلص»، أو «الموقـف» عن التكويـن الشامـل للمسرحية. وهذا مـا استطاع حسن رشيد أن يحققه إلى حد كبير.

وانطلاقا من المونودراما السابقـة، نتوقف عند خمس مسرحيات تنتمي الى هذا الشكل، جمعهـا كتاب واحـد، يحمل عنـوان المسرحية الأولى: «الجاثـوم» [1] أي الكـابوس (الـذي يجثـم على الصـدر)، وقد كـانـت هـذه الكلمة مستخـدمـة في البحرين منذ أجيـال، كما يقول المؤلف: يوسف الحمدان، أمـا المسرحيات الأربع الأخرى فهـي: الخطيرة ـ رأس ـ لوثـة ـ الرهينة. وقـد لا يكون مطلوبا مـن هذه الصفحات أن نتوقف عنـد كل منها لنرى ماذا بها من آثـار أو تأثيرات مستجلبة، وبخاصة أن شكل «المونودراما» نفسـه مستجلب. أن المونودراما تعني: المسرحية ذات الشخصية الواحـدة، ومن ثم يؤديها دائما ممثل واحد، يقـوم بدور واحد، أو يتقمـص عـدة أدوار مختلفـة. يقـول «معجـم مصطلحـات الأدب» ان الشـاعـر الانجليزي تنسـون هو الذي ابتـدع هذا المصطلح وصفـا لقصيدة طويلـة اسمها مود MAUD عام ١٨٥٥ تبدو في شكل قصة حب يستغلها الشاعر ليعبر فيها عن انطباعـاته في الحيـاة عامة. ويضيـف: ان هذا النوع مـن المسرحيات يعتبر بمثـابة اختبار لدرجة الممثل من البراعة [2].

غير أننا لا نرجـح أن اللجوء الى هذا الشكل الفنـي يهدف الى اختبار، أو ابراز مهارة الممثـل، وأن يكن من الصحيـح أنه مقيـاس دقيق إذ انه يتنقـل بين حالات متباعـدة، وربما وان يكن من الصحيح أنـه مقياس دقيق إذ أنه يتنقـل بين حالات

١ ـ يوسف الحمدان: الجاثوم، ومسرحيات أخرى ـ المطبعة الشرقية، بالبحرين ط أولى ١٩٩١م.
٢ ـ مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب ص ٣٢٩، بيروت ١٩٧٤.

متباعدة، وربما متناقضة، ويمثل شخصيات مختلفة، أو مستويات من الشخصية ذاتها، وهذا مما يحتاج إلى قدرة فنية عالية. غير أن الكاتب ـ عندنا ــ لا يضع هذا الهدف أمامه، بقدر ما يضع قدرته على الاسترسال، وربما ايضا تحرره من أصول التأليف المسرحي وقيوده الفكرية والفنية والتنفيذية. هذا على الرغم من أن «المونودراما» ليست بلا قيود، بل لعلها أشد حساسية وتعرضا للاخفاق إذا ما استولت عليها الوتيرة الواحدة، ووجدت ضالتها في شطحات اللامعقول، دون أن ترمى إلى غاية محددة، تطل عليها من زوايا، أو مستويات مختلفة، كما ينبغي أن يكون أمرها، وكما تحققت في مسرحية «الأسير» السابقة.

في هذه المسرحيات الخمس يستحكم الكابوس ـ أو الجاثوم الذي اتخذه يوسف الحمدان عنوانا للمسرحية الأولى. هو في هذه المسرحية الأولى يدور حول «الخوف» الذي يحكم حياتنا، منذ طفولتنا المبكرة، إذ يخيف الأهل أطفالهم (في البحرين) بأم حمار، وأم الخضر والليف [1]، ثم يكبر الطفل ويكبر الخوف معه، فيخاف أن يتكلم بما لا يرضى الكبار، والكبراء، يخاف فلتات اللسان الطويل، ويخاف أن يتمنى التغيير ــ حتى تغيير اسمه الذي لا يعجبه، وينتهي إلى أن يخاف توجيه الأسئلة: «آخ. لم أكن أعلم أن السؤال مرفوض»!!

وتظهر في هذه «المونودراما» اشارة إلى المطهر» الذي يقابل «الجحيم» في كوميديا «دانتي الالهية» (ص ٢٣)، لكن الكاتب لا يستثمر هذه الاشارة، فانسانه مهزوم، مضطهد إلى النهاية.

والمسرحية الثانية «الخطيرة» بطلها انسان يستلقي في هيئة حمار!! وجوها ـ بوجه عام ـ يجسد القذارة ويدعو للقرف (الكلمتان من المسرحية) وهنا نتذكر رواية كافكا»: المسخ [2] التي انقلب فيها الانسان إلى «صرصور»، وغرق في بحر من قذاراته ايضا، على أن الكاتب يحاول «مداعبة» بعض الاتجاهات المسرحية

---

١ ـ «أم حمار» صورة من الغولة، أو النداهة في بعض الأقطار العربية، المرأة الجميلة ذات الحوافر التي تستدرج الناس لتخيفهم، أما «أم الخضر والليف» فكما شرح المؤلف هي النخلة، ومن عجب أن تكون النخلة ـ رمز البحرين الجميل ـ مصدرا لارهاب الطفل!!

٢ ـ الكاتب الروائي الألماني فرانز كافكا كتب رواية «المسخ» عن شخص هو جريجور سامسا الذي أفاق من نومه بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه حشرة!! ترجم الرواية منير البعلبكي، ونشرتها مكتبة النهضة ببغداد ١٩٥٧.

الحديثة، حيث يجعل هذا المسخ (الحمار) يتطلع إلى جمهور المشاهدين: «يتأمل أحد الحضـور ويقول لـه وهـو يتفحصه: إنك تشبههـم كثيرا، قساوة وجهك، تحجـر حـدقتيـك...» (ص ٣٤) والحديث عن أصحـاب هــذا الحمار الـذيـن قسـوا في معـاملته. وهـذا التـواصل بين الخشبـة والصـالة لا ينـاسب مـا ينبغي أن يتحقق للمونودراما من جو خاص، معزول عن الراهن، والواقع.

أما في «رأس» فإن المنظـر المسرحي يجري داخل قضبان على هيئـة جمجمة، وإذ يجلس عدد من المشـاهدين على كـراسي جقيرة، في قاع هـذا القفص، لا يصنعون شيئا، تعبيرا عـن سلبية الآخـرين، تنتاب «الـرأس» موجات مـن كوابيس تـؤكد الضياع الخاص:

«كالمستجوب، يقول وهو يمسك بقبضتيه قضبان الجمجمة:

الفكر.. إلى الجحيم أيها الفكر.

الواقع.. توقع الوقيعة.

المستقبل.. تقبل النتيجة.

والنتيجة.. فجيعة في قبو مظلم خانق».

هو هذا الرأس.

على أن الخلل كـامن في تصور «المونـودرامـا» فأنها ليست نوعـا من العبث أو الهذيـان الـذي يبـدأ وينتهي دون خطـة. إن الأسـاس هـو الكشف عن أعماق أو جذور تجربة مطمورة في العقل الباطن. وهـذا الكشف يحتاج إلى قدر من صراحة المكـاشفة وصـدق المحـاسبـة، والاصرار على المواجهة، وبهذا تتجلى المشكلـة أو تنجلي في النهايـة، وبهذا لا تكون المونودرامـا هذيـانا يبعثر عبـارات متقطعة، لن تخلو من دلالـة بالطبع، ولكنها «تصـور» حالـة، دون أن تكشف عن دوافعها، في نسق يمكن اعادته إلى المنطق، وترتيب مراحله بحيث يمكن فهمه، والاقتناع به.

وفي المسرحية الرابعة «لوثة» يقارب التشكيل الفني المتوازن، في المراحل الأولى

ـ على الأقل ـ حين يتابع الشخص المحاصر بالنحل الشرس اتصالاته بجهات خدمية وعلمية وأمنية لتنقذه من افتراس النحل، لكنه لا يجد مجيرا، إذ تحيله كل جهة إلى غيرها، غير أننا في الوقت الذي نبدأ بتكوين ما يمكن أن يقربنا إلى فكرة هذه المسرحية، ونرجح أن هذا النحل المفترس انما هو بداخلنا، وأننا ينبغي أن نواجه انفسنا لنتخلص من كل ما ينغص سلامنا الخاص، يدفع الكاتب بعبارات لها مداها الرمزي (السياسي) الذي يدفع «بالنحل» إلى مستوى ادراكي مختلف:

«صوت مكتبي هاديء يداعب سمعه:

النحل ثروة وطنية قومية عالمية نادرة، تفوق أهمية النفط أحيانا، حافظ عليها، وإذا لم تتمكن من ذلك اتصل بأقرب مؤسسة سياحية واستشرها بشأن كيفية نقل النحل إلى ايران او تركيا، فقوميات النحل هناك كثيرة، والمصالح مشتركة، والعائد كبير...» [1].

ان هذا «التوجه» الذي يسيطر على مساحة من النص، كان يحتاج إلى تدبر وتمهيد، يحتاج إلى «زرع» صفات للنحل، واختيار لمواقعه، وتحديد لمساراته ومناطق هجومه، بحيث ترشح هذا المعنى الذي أثره الكاتب قرب الخاتمة، وتخلى عنه حين تحول الختام إلى ما يشبه أن يكون «نكتة»، فقد أشعل النار في البيت كله ليتخلص من النحل، وجاءت عربة الاطفاء بعد فوات الفرصة كما هي العادة:

«يصبح البيت أشبه بكومه أنقاض. يخمد اللهب، رجال المطافيء ينفذون الماء المتبقى في خزان السيارة على وجوههم وأجسادهم، وأياديهم، ثم يغادرون. صفارة المطافيء تتوحد مع صراخه وانهياره الهستيري:

ـ ولماذا حرقتم الهاتف؟... لماذا؟ «[2].

أما المسرحية الأخيرة «الرهينة» فهي صدى مباشر لما جرى من حرب الخليج

---

١ ـ يوسف الحمدان: الجاثوم (مسرحية: لوثة): ص ٦٩.
٢ ـ السابق نفسه ص: ٧٣.

فهذا الـرهينة يحمل اسما آخـر هو «المدعو صـدفة»، فهي إذا تعـرض لمحنة زعماء المصـادفة الـذين تأتي بهم الانقـلابـات والجمعيات السريـة، ويجدون أنفسهم في لحظـة، ودون أهلية حقيقيـة من تفـويض الشعب لهم، أو قدرات حقيقيـة فيهم، قـادرين على «الكـلام» دون تعقيب، أما الكـارثـة فإنها تكتمل حين يحاول أحـد زعماء المصـادفة أن يحول الكـلام الى فعل. أن «المدعو صـدفة» يقف أمـام قاعـدة عســكرية كـرتـونيــة (مجرد لعبـة طفل) ليقـول بصـوت طقسي، في أول جمل المسرحية:

«اليوم أعلن خوفي

أشهر هدنتي

كي

أبرىء ذمتي

و

أسلم من مغبة الوضوح»[1].

وإذ ينتمي بمشاعره الحقيقيـة لجبابرة الأرض، فيهتف بحياة هـولاكو، وهتلر، وقيصر، وكل أدعياء الـوصايـة على العالم، ولا يقبل من شعبـه غير اجابـة واحدة لكل مـا يطلب: «حاضر» فـإنه يبـدي سعـادة كاذبـة حين يقـرر الاحتفال بعيـد ميلاده. ويرى مشاركة الناس في هذا الاحتفال:

«أهداني الشعب كل حقوقي دفعة واحدة، وهـو راض جدا عن افلاسه وفقره وموتـه، تصوروا أن بعضهـم احتفلوا بالمنـاسبة بأن دسـوا رؤوسهم في فـوهات المدافع والبنادق تعبيرا عن سعادتهم.

يضحك بكبرياء ثم يقول:

سيحسدك الناس ياصدفة، لأن شعبك يضحى بنفسه من أجل الاحتفال بعيد

---

١ ـ السابق نفسه (مسرحية: الرهينة): ص ٧٨.

ميلادك، فكيف لو تعلق الأمر بالدفاع عنك؟» [1].

هـذه صورة هـزلية ساخـرة، لكنهـا غير مسرحيـة. وهذا التصـور صحيح ـ بدرجـات مختلفة ـ على هذه المجمـوعة من المسرحيات، التي اعتمـدت على ذكاء الاسترسـال وقوة الاستطـراد، ولكنها لم تصعـد «بالصـوت الآخر» إلى مستـوى الحدث، بحيث تتولد أمامنا دراما حقيقية، تنقدح شرارتها من تعارض الارادتين، والكشف عن النوازع الخفية تحت الشعور.

على أننـا لا نستطيع أن نغفل سيطـرة الطـابع العبثي، والكـابـوسي، على هـذه المسرحيات، وهو طابع يكاد يكون مسيطرا على تجارب القصة القصيرة لدى عدد من أدباء البحرين، وبذلك يمتزج التأثير المستجلب بـالمناخ الثقافي السائد في هذه البيئة الأدبية.

---

١ ـ السابق نفسه: ص ٩١.

الفصل الثاني



الفصل الثاني

التراث بمستوياته حيلة ووسيلة

للتراث العربي، عند العرب، منزلة خاصة متميزة قد لايدانيها تراث امة اخرى من الأمم لدى أبنائهـا. هذه حقيقة موضوعية تؤكدهـا المشاهدة. هناك أمم ذات تراث عـريق عميق، اعترفت بـه كل الحضارات التـي جاءت بعده، كالاغـريقي والرومـاني مثلا، وكـان له حضـور في مراحـل من التـاريخ (مثـل عصر الاحياء الكلاسيكي، وعصر النهضـة في أوروبا) ولكن هذا الحضور مهما تعـاظم وامتد، هو حضور مرحلي، مالبث أن تراجـع، ثم توقف، وعلى المستوى العلمي اوالفني قد يخضـع للنقد، والـرفض ايضا، وهنـا يختلف أمـر التراث العربي الحاضر دائما، موضع الاجـلال إذا ما استلهمت معانيه في العصر الحديث، ليـس هذا وقفا على مرحلة التـوجه القومي، (الربـع الثاني من القرن العشرين) حيـث ألفت روايات ومسرحيـات كثيرة عن وقـائع الجاهليـة، وعظماء الدولـة الاسـلاميـة، ومظاهـر الحضارة العـربية. إن هـذا يحدث إلى الآن، مرتكـزا على شعور عميـق بالانتماء الى تلك الحضارة ذات الطـابع القبلي الحاد، وشعور بالمزج بين القـومية والعقيدة، أو توحدهما في اعتقاد واحد.

ان التراث العربي: التاريخ، والحضارة، والفنـون المأثورة، تتمازج عند الأديب، فـلا ينفصـل الحدث التـاريخي عـن منـاخـه «الشعبـي» كما لا يتعـارض وجـود شخصيات شعبية مصنوعة مع الجو التاريخي الـذي تتجانس معه وتتلاءم، وكأنها حقيقة. ان الالتفات الى هذا التراث الممتد، بمستوياته التاريخية والشعبية والدينية حيلـة لابلاغ رسـالـة أو تحقيق هـدف يصعب اعـلاؤه بشكـل مباشر، ووسيلـة مساعدة في صنـع مسرحية لها طابع الفـرجة والغرابة، كما أن لها رصيـدا مختزنا في وجداننا الجماعي الموروث، والـذي لا تزال تزكية تلك الكتابـات التي لا تنقطع، والأعمال الدرامية عبر وسـائل التوصيل الأخرى، تقتنص مـن هذا التراث ذاته، أو تخترع وتنسب اليه، بحثا عن شرعية مقررة.

وعلى المستوى المسرحي الخاص، فإن المنبع التراثي أحق بالتقدم، ليس لأنه ينبع من أرضنا الخاصة وحسب، وانما لأنه الأسبق وجودا، وحين نعود إلى نصوص مسرح القباني والنقاش، سنجدها قسمة بين ما أخذاه عن أصول أجنبية صريحة محددة، تحمل أسماءها الأصلية، ولو مع بعض التحريف، ونصوص وضعاها مستلهمين الشكل المسرحي المألوف (في حدود طاقتهما على استخدامه) ولكنها مستمدة من التراث العربي، بصفة خاصة من حكايات ألف ليلة، وكتب قصص العرب [1].

سنجد شهر زاد تحظى باهتمام خاص، وقد سبق اليها الحكيم، وطه حسين، وعزيز اباظة، وباكثير [2]، لكن اتجاه كتاب المسرح الخليجيين يختلف كثيرا: ان شهر زاد - عندهم - أو الحكايات التي ترويها، لا تنتمي إلى تأملات الفكر وقضايا الوجود، بقدر ما تجسد صراعات المجتمع، ومشكلات التطور، ومواجع السياسة.

التفت الكاتب المسرحي إذا إلى حكايات «ألف ليلة» منذ بواكير البداية المسرحية، وقد أتاح استمداد الحكايات للمسرحيين العرب الأوائل فرصة اقناع القطاع المعارض من الجمهور بأن ما يقدم اليه هو حكايات عربية، ومواعظ تاريخية، ليست مقحمة على ثقافته، ولا مجافية لتوجهاته، كما أتاحت لجمهور المسرح القادم من الملاهي الليلية أن يستمتع بالغناء والموسيقى والرقص أحيانا. كانت المعالجة المسرحية الفنية شبه معدومة، ان لم تكن مفقودة تماما، مع هذا يبقى للرعيل الرائد فضل الالتفات إلى هذا المنجم الذي لا ينفد: «ألف ليلة وليلة»،

١- على سبيل تقريب الصورة نعود إلى ثبت الحفلات التي قدمها أبو خليل القباني بمصر، بين عامي ١٨٨٤ و ١٩٠٠ وقد أثبتها محمد يوسف نجم في آخر كتابه عن «الشيخ أحمد أبو خليل القباني» - الناشر: دار الثقافة، بيروت جـ٢ , ١٩٦٣. وبصفة عامة، كان من أهم ما مثل القباني تلك المسرحيات المستمدة من التراث التاريخي، والشعبي مثل: أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد، الأمير محمود نجل شاه العجم، الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح - صلاح الدين - عنترة بن شداد - مجنون ليلى - ولادة أوعفة المحبين - أنس الجليس. وانظر أيضا: تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث، لابراهيم درديري، الناشر: جامعة الرياض، ١٩٨٠.

٢- «شهرزاد» هي المسرحية الثانية لتوفيق الحكيم، بعد أهل الكهف، وهي الأسبق الى هذه الشخصية (صدرت عام ١٩٣٤) وصدرت مسرحية «سر شهرزاد» لباكثير عام ١٩٥٣. على أن هاتين المسرحيتين (الأكثر شهرة بين القراء) لم يظهر لهما أثر في تناول هذه الشخصية في المسرحيات الحالية، تتجاوز اثارة الالتفات إلى شخصية شهرزاد في ذاتها، وقصص ألف ليلة وليلة بوجه عام، التي حمّلت باسقاطات. وفي أعقاب مسرحية باكثير نشرت مسرحية عزيز أباظة الشعرية (بالاشتراك) عام ١٩٥٤، كما أصدر الشاعر محمد العفيفي ملهاته الشعرية: شهريار ملكا" عام ١٩٧٢.

الذي قدم للمؤلف المسرحي العربي الطابع الملحمي، والغرائبي، وأسقط الحاجز بين الواقع المسرحي العربي قبل أن تعرف أوروبا ومسارحها هذا اللون من الكتابة الأدبية، وتقيمه على أسس فلسفية خاصة بتراثها وطابع حضارتها. ولا يعني هذا أن كاتبنا المسرحي العربي استطاع أن يستخلص من حكايات «ألف ليلة» هذه المعاني والأساليب الفنية العصرية، انه ـ في الحقيقة ـ لم يأخذ منها غير الهيكل الخارجي، ولم يتحرك عن هذه البداية الساذجة الا مؤخرا جدا، ومع هذا جاء التحرك في الاتجاه الخاطيء، أو القاصر من الوجهة الفنية، إذ لم يتجاوز «التصرف» المسرحي المعاصر اضافة بعض الاسقاطات الانتقادية الموجهة إلى المجتمع حينا، والى السلطة أحيانا، ومهما كان من شأن هذه الاسقاطات فأننا لا نستطيع أن نعتبرها انجازا فنيا، أو شكلا جديدا يضاف إلى تجاربنا أو محاولاتنا في مجال الشكل المسرحي أن نخترق النمط الغربي الذي طال اعتمادنا له في تشكيل قضايانا، وترفيه جمهورنا على حد سواء.

هناك محاولات اتسمت بالجدية، ومع انها تستلهم حكايات ألف ليلة فإنها تقع في دائرة «الابداع»، وليس مجرد اعادة توزيع الكلام واضافة بعض شخصيات لاسباغ الشكل الجماعي، أو كسر الدائرة الضيقة، أو اضحاك الجمهور بالطابع الهزلي المفروض. هنا نذكر «على جناح التبريزي وتابعه قفة» مسرحية الفريد فرج، وهي مبكرة نسبيا في استمداد أجواء وقصص ألف ليلة، دون الوقوع في أسر المحتوى أو الدرس الاخلاقي الذي تنتهي اليه عادة، لقد كانت «التبريزي» غاية في الجدية ـ فكريا ـ وغاية في الطرافة ـ فنيا ـ وهي مسرحية تنتمي لتراثها، وروح أمتها العربية المبدعة، لغة، وبناء، وهي عصرية تماما في مطلبها الأساسي، وهو «اعادة توزيع الثروة»، ولو على يد صعلوك مغامر، يعتنق الحلم الجماهيري، ويعرف كيف يستدرج اليه خصومه [1]. وتقارب «حفلة على الخازوق» ـ

---

١ ـ كان من أول انجازات تأسيس المجلس الوطني للثقافة في الكويت رعايته لعرض مسرحي يتجاوز الفرق التقليدية، وكانت "على جناح التبريزي" (عام ١٩٧٦) أول عروض هذه الفرقة القومية، ثم اتيح لبعض الفرق أن تعرض أعمالها المتميزة تحت رعاية المجلس، وكان الطابع التراثي غالبا على هذه العروض، مثل رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس ـ وعريس لبنت السلطان لمحفوظ عبدالرحمن ـ مسرحية "على جناح التبريزي وتابعه قفة" صدرت عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨

مسرحية محفوظ عبدالرحمن ـ هذا المستوى من حفظ التوازن، ودقة النسب، بين استمداد الحكاية التراثية، وتقديم «رؤية» ـ وليس مجرد اسقاطات انتقادية ـ تنتمي لعصرها، وتعبر عن «موقف» من مجريات ما نعيش من أحداث جسام [1].

ومن هذا القبيل مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك»، التي صدرت عن «رؤية» وفلسفة، وإذا لحقت بعض الظنون بمصدر فلسفتها، وأنه مستجلب من الغرب (ولا نجد في هذا عيبا ما لم يكن مقحما على فكرنا وجذور اعتقادنا) فإنها حققت شرط «الرؤية» الأصيلة، مع الحرص على رعاية مطالب العرض المسرحي، دون أن تكون هذه المطالب ـ بالضرورة ـ قائمة على أساس غربي [2].

لقد أدلى الكاتب المسرحي الخليجي بدلوه في هذا المضمار، استمد حكايات ألف ليلة في أكثر من مسرحية، في أكثر من موقع، وقد لا نملك دليلا على أن هذا الالتفات نبع من اهتمام ذاتي بالنص التراثي، أو أنه ترتب على تأثير أو تنبيه قام به مثير حديث، أو عصري، هو القباني أو النقاش، أو فرج او ونوس او محفوظ عبدالرحمن. ان الاحتمال الثاني هو الأرجح في ظننا، ليس لأن أصحاب المحاولات الأولى كانوا ممن درس المسرح وأدبه دراسة منهجية، مما ترتب عليه التعرف على النصوص العربية السابقة وتوجهات أصحابها، وحسب، (نذكر هنا حمد الرجيب، وحسن يعقوب العلي) فالكتابة للمسرح لن تتم الا بعنصر انساني مسرحي يملك التطلع والمعرفة وقدرا من الخبرة بالمحاولة وأهميتها، ولكن اعتمادا على أن استمداد الحكايات الأصلية دون مرور بمرحلة «الوسيط العصري» الذي سبق أن فعل ذلك، لايتاح لكاتب مبتدىء، هذه أولى كتاباته. كانت «خروف نيام

١ـ تعتبر مسرحية «حفلة على الخازوق» معلما مهما في تطوير استمداد التراث، وطريقة انتخاب الحدث المؤثر، وقد عرضت فرقة مسرح الخليج العربي هذه المسرحية، من اخراج صقر الرشود، في ١١/ ١٢/ ١٩٧٥ ولمدة ٢٦ ليلة متتالية، وبهذه المسرحية اقتحم المسرح في الكويت الموضوع السياسي صراحة، وفتح الباب.
انظر نص المسرحية: الكتاب الذهبي، روز اليوسف بالقاهرة ١٩٧٨، وما كتبناه عنها في: الحركة المسرحية في الكويت ص١٣١.

٢ـ عن مسرحية «الملك هو الملك» يراجع كتاب خالد عبداللطيف رمضان: مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية. الكويت ١٩٨٤ (الفصل الرابع: مرحلة المسرح الملحمي) بصفة خاصة. وقد أشير (في أماكن أخرى) إلى صلة هذه المسرحية بمسرحية «الرجل .... رجل»، وإذا كان يمكن اجمال مسرحية ونوس في أنها تطرح قضية: هل يمكن اصلاح نظام الحكم الفاسد بتغيير الحاكم من فرد إلى سواه؟ (كما يرى خالد رمضان ـ ص١١٨ من كتابه) فإن الصلة بين العملين تنفى تماما.

نيام» المحاولة الوحيدة في الكتابة المسرحية للرجيب (ماعداها لا يدخل تحت مسمى المسرح، بل هذا النص نفسه يجد صعوبة في ذلك، لولا ما بذلت اللجنة الثقافية بالمسرح العربي «الكويت» لاعادة تشكيل النص)، كما كانت مسرحية «الثالث» المحاولة الأولى للعلى (ومسرحيته المبكرة - من فصل واحد: باسم العقل في اجازة ليست لها قيمة فنية وحتى مسرحيته الثانية، والأخيرة: «عشاق حبيبة»، لا ترتفع الى مستوى مسرحية الثالث).

اننا الآن ازاء أربع مسرحيات خليجية، استمدت حكايات ألف ليلة، ونسجت على منوال بيئتها وأسلوبها، وهي:

١ - خروف نيام نيام: حمد الرجيب [1]، (١٩٨٢).

٢ - الثالث: حسن يعقوب العلي [2]، (١٩٧٦).

٣ - كان يا ماكان: يوسف السند [3]، (١٩٨١).

٤ - حكايات لم تروها شهر زاد: عبدالرحمن الصالح [4]، (١٩٨٧).

ان الموضوع السائد (التيمة الأساسية) في مسرحية الرجيب هو «فساد أعوان السلطان»، وتدليسهم عليه، وانزال الظلم على الرعية باسمه، وتنبهه لهذا، بنفسه، أو من واعز آخر، وتدبيره للايقاع بالمنحرفين، من الوزراء أو المستشارين والقضاة.. الخ، ومن ثم: اقامة العدل. هذا الموضوع نسج عليه تماما يوسف السند (في: كان ياما كان) وتمرد على مقاربته عبدالرحمن الصالح)في: حكاية لم تروها شهر زاد)، اما حسن يعقوب العلي (في: الثالث) فقد اختط لنفسه طريقا آخر.

١- واضع أساس «خروف نيام نيام» حمد عيسى الرجيب، وهي هزلية من فصل واحد نشرت في اعداد من مجلة «البعثة» الكويتية تبدأ بعدد يناير ١٩٤٩. ثم أعدتها اللجنة الثقافية، بالمسرح العربي، وأخرجها فؤاد الشطي عام ١٩٨٢.
خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين جـ٣. انظر النص الأصلي ص: ٥١-٧٩. أما الصيغة المعدلة، وهي التي عرضت على المسرح فلا تزال مخطوطة.

٢- المؤلف عميد المعهد العالي للفنون المسرحية (سابقا) وأحد نقاد الصحافة الأدبية في الكويت، وله مشاركة أخرى في المسرح السياسي، بمسرحية (عشاق حبيبة) رمزا لفلسطين واختلاف الأخوة حول حمايتها.

٣- يوسف السند أحد أعضاء فرقة مسرح الجزيرة (البحريني) وقد عرضت المسرحية في موسمه المسرحي السابع، عام ١٩٨١.

٤- عبد الرحمن الصالح: مدير إدارة الفنون والثقافة (المنبثقة عن وزارة الإعلام والثقافة) بدولة الامارات العربية المتحدة، وهو مؤلف أول فيلم سينمائي كويتي «بس يا بحر» وله مسرحيات أخرى نعرض لبعضها في سياق يأتي.

وينبغي أن ننبه هنا إلى أمرين: اننا لن نحصر اهتمامنا بهذه المسرحيات في «الموضوع» أو «القضية»، لأن المسرح ليس مجرد موضوع أو قضية، فهناك الجوانب الفنية المهمة، ولهؤلاء الكتاب انفسهم اجتهادات تستحق أن نتوقف عندها. وانه ما يعنينا أن نبحث إلى أي مدى كان موضوع المسرحية يستجيب لمطالب حياتنا العربية في مرحلة معينة، ذلك لأن العودة الى التراث ستكون ذات دلالة فلسفية، تحتمل التناقض. قد تعني: «ما أشبه الليلة بالبارحة»، وقد تعنى: «واليكم جذور مصائبنا التي نعيشها الى اليوم»، وقد تعني: «هذه عناصر قوتنا التي ينبغي أن نظهرها لنعيش من جديد». وقد تعني غير ذلك أيضا، مما تؤدي اليه «القراءة الخاصة» لحادثة معينة، لها دلالتها في ذاتها، دون أن تعني بالضرورة انها رمز على موقف من التراث العربي، أو من تجربتنا التاريخية بوجه عام.

يمكن ان نضع الصورة الأولى لمسرحية «خروف نيام نيام» ــ كما نشرت في حلقات بمجلة البعثة (عام ١٩٤٩) والصورة المعدلة التي اعدتها اللجنة الثقافية بالمسرح العربي عام ١٩٨١ (لنقل ان المخرج فؤاد الشطي هو الذي تولى اضفاء الحركة، واضافة شخصيات، وتعميق المعنى، وبناء الحوار مسرحيا مع تغييرات في الشكل لصالح الاتجاه السائد في الثمانينيات من الطابع الشعبي والهزلي) يمكن أن نضع هاتين الصورتين في علاقة «موازنة» أو مناظرة، لنرى حركة المسرح الخليجي ما بين «الثقافة» و«الفن» ـ او النص المكتوب والنص المشاهد، ولنرى أيضا تطور وسائل الترفيه ومدى حساسية الجمهور في تلقي «الهزل». في مطلع النص المعدل يقرأ نص الفرمان الذي يحدد حقوق الخروف شمعدان، وقد كانت هذه الحقوق في النص القديم أنه «سايب» [1] يفعل ما يستطيعه خروف مطلق السراح، وبذلك انحصرت التهمة الموجهة اليه في انه أغوى نعجة لأحد البدو، الذي جاء يطالب بها. اما صيغة الفرمان ـ في النسخة المعدلة فتقول: «يحق لخروفنا

١ ـ ان البدوي ـ بكل بساطة ومباشرة ـ يقول للملك: "إن خروفكم قد سطا على نعجتي وذهب بها" وإنما تستمد هزلية المشهد في نسقه الشامل من نفاق الوزراء للملك، وامتداحهم لكل جزء من جسمه، حتى يعجب البدوي، وحين يطالبه هؤلاء الوزراء أنفسهم بأن يمتدح شيئا في الملك وإلا صار من المغضوب عليهم، فإنه لا يجد غير قدمي الملك ليمدحهما، وهنا يضحك الملك ويستمع إليه.
أدباء الكويت في قرنين: جـ٣، ص: ٥٣ , ٥٤.

المفضل شمعدان أن يـذهب ويحل في أي مكان، وفي أي وقت وزمـان، ويفعل ما يشـاء بما كان ومـن كان، مهما كـان من شـان، وأن يقترن بمن شـاء من الـدواب والانـس والجان، انـاثـا ونساء كـن أو غلمان، ولا يقبـل في ذلـك أي اعتراض أو احتجاج، حتى لو كان من الديوك أو الدجاج» [1].

لن نتوقـف لاستخلاص أي مغزى فني او اخـلاقي أو اجتماعي من مثـل هذه الاشارات على أهميتها بالنسبة للغـة الفن المسرحي، واخلاق المجتمع، وأنها تحدد مستوى الانـدماج أو التلقي مـن الجمهور المشاهـد لموضوع المسرحية (مـع اهمية هذا الجانـب) ونكتفي بهذا الاقتباس، في الصفحـة الاخيرة من المسرحية، يقـوله أربعة من الرواة:

ـ وهكذا يا سادة يا كرام

ـ اتضح لوالي مدينة نيام نيام

ـ ان وزيره رأس الظلم والاجرام

ـ فتأسف على مافات

ـ وأكدت له الدلالات

ـ انه على جميع الولاة

ـ أن يكونوا حذرين من هذه المغبات

ـ وبهذا انتهت حكاية الخروف شمعدان،

ـ بعد أن رددها الناس في كل مكان

١ـ وفي النص الأصلي يضمن حمد الرجيب هذا المنشور الطويل في كلمة قصيرة من البدوى ـ صاحب النعجة ـ الذي جاء يشكو خروف الملك إلى صاحبه فيقول:

صاحب النعجة (حانقـا): إن الخروف يا حضرة النبيل خروف أينما حل وكان، ولكن. لك الحق أن تقول إن خـروف الملك ملك حتى على سائر البشر !!

المرجع السابق نفسه، ص٥٤.

ـ حتى وصلت الينا في هذا الزمان

ـ وقد رويناها لكم بكل دقة وأمان

ـ لكي تكونوا يقظين

ـ لكل ما يدور حولكم

ـ أو ما يحدث لكم

ـ وتكونوا لولاتكم مساعدين

ـ في كشف الجناة الآثمين».

وتنتهي المسرحية، لنجد هذا «التوجه» الختامي سائدا (فيما عدا مسرحية عبدالرحمن الصالح: حكاية لم تروها شهر زاد). انها تتطابق مع ما انتهى اليه يوسف السند في «كان ياما كان»، فهناك القاضي أبو الارواح متمتعا «بالرقدة الهنية، رقدة الغزلان في البرية»، يجري الاحكام في الولاية ـ في غياب الوالي ـ على هواه، ويجب أن يكون المظهر العام مستقرا ولو بالكبت والعسف، والمسرحية تجاري حكاية «الصبية المقتولة (ينص مؤلفها على هذا) ولكنها مجاراة سطحية، لم تتعمق دلالات الحكاية على قلق الضمير، وضرورة العدل لاقامة الدولة. ان القاضي ــ في النهاية ــ رجل فاسد، والجريمة ارتكبها مجرم عريق يتخفى في زي الدراويش، ويكتشف الوالي منكرات دولته بالمصادفة، وبتدخل خارجي لم يكن هو مصدره، ولا شعر بأهميته. ففي الصفحة الأخيرة ــ ايضا ــ يهرب القاضي الفاسد، والمجرم المتخفي، ويصدر الوالد أمرا بالقبض عليهما، وترتفع هتافات: «يحيا العدل»، ويقول بدر الدين ومرجانة (وكانا على حافة الاعدام ظلما) للوالي الذي لم يصنع شيئا: «ما قصرت يا حضرة الوالي»!! وتحاول المسرحية أن «تتمحك» في الرمز، دون أن تنطوي على أية دلالات رمزية، وذلك بأن تكرر اكثر من مرة، وتختتم بعبارة التفاح ياما شكك ناس في ناس، وهو طاح بعرض ناس، وبسبب التفاح ضاعت ناس».

وحتى لو اعتبرت مسرحية يوسف السند هذه مسرحية «بوليسية» تصور جريمة غامضة، يتم اكتشاف مرتكبها في اللحظة الأخيرة، فإن التخلخل الفني واضح فيها أيضا، إذ ينبغي أن يكتشف المجرم بفعل ارادي بحثي، وملاحظة ذكية، وليس بالمصادفة أو بجهد خارجي، وكذلك في الأعمال الأدبية (البوليسية) لا تكون الجريمة والكشف عنها هو المهم، بل الدوافع المحركة لها والباعثة عليها.

وحتى مسرحية «الثالث» التي نعتبرها أكثر المسرحيات الخليجية التي استخلصت حكايتها من ألف ليلة توفيقا من الوجهة الفنية الخالصة، هذه المسرحية، قدمت «رؤية» خاصة بها، لقد تولى «أبو الحسن المغفل» السلطة في لعبة غير محسوبة (كما حدث عند سعد الله ونوس في الملك هو الملك) فقد أعلن السلطان ضيقه بأعوانه، وتمادى ولاته في ظلم الرعية، فرجح لديه أن هذا بسبب أنه يختارهم من الأثرياء الأقوياء، الذين تعودوا اخضاع العامة لسيطرتهم، ومن ثم قرر أن يختار واليا جرب الظلم وعانى من سطوة الظالمين، وهكذا أصبح أبو الحسن واليا، ولكنه أبى أن يكون مغفلا، بل أصبح صارما في الفصل الثاني، صورة من «المستبد العادل» في الفصل الثالث معلنا أن هذا منهجه في الحكم «الشمولي»، ويضع استقالته الى جانب منهجه في الحكم، تاركا اتخاذ القرار للسلطان!!

المسرحية في صميم أزمة الديمقراطية، وكانت على أشدها في الكويت حين عرضت هذه المسرحية (سبتمبر ١٩٧٦) وقد وضعت المشاهد أمام خيارين: اما فوضى الاستغلال، واما المستبد العادل. ولقد ذهبت الاجتهادات في أكثر من اتجاه لتفسير المراد من «الثالث»، فهل هو ترتيب المحاولة الكويتية المستمدة من الأصل (ابو الحسن المغفل وهارون الرشيد) بعد النقاش وونوس؟ أو هو «المستوى الثالث» بين اليقظة والمنام، والمسرحية تجري بينهما أو تهدم الحائط الفاصل بين الواقع والأمنية؟! أما ان كان المقصود بالثالث هو الحل الذي يرفض فوضى الاستغلال تحت شعار الحرية والديمقراطية، كما يرفض عنف الحكم الشمولي وصيغة المستبد العادل بكل ما ينطوي عليه هذا المصطلح من تناقض

يؤكد استحالته، فإن هذا الحل «الثالث» لم تتضمن المسرحية أية اشارة ترشحه، وليس فيها شخصية واحدة تتبناه، او تذكر به، أو تقترحه، ولهذا نظر بعض النقاد الى مسرحية «العلي» على أنها جاءت في توقيتها لتبرير توقعات اجرائية معينة.

وحين يكتب الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم فصلا عن «مسرحية السلطان» في المسرحيات الخليجية، يلاحظ أن هذه الشخصية تمثل السلطة الطبيعية للدولة، ويرى ان «السلطان» يرتكز في نفس المشاهد على ثوابت من ميراث ديني واجتماعي وسياسي طويل، فهي تقارب ان تكون تجسيدا للحق الالهي، ولهذا فإنها لا تأخذ مكانها على المسرح الا من أجل مناقشة هذه الركائز نفسها، أو أيديولوجيتها ــ كما يعبر الباحث ــ ثم يسجل لمسرحية الرجيب سبقها إلى أنها «أظهرت المثل الأعلى للعدالة والحق، وانصاف المظلوم من خلال شخصية السلطان». ثم يصف حسن يعقوب العلي بأنه ـ في مسرحية «الثالث» اكثر من لجأ الى توظيف التراث الشعبي العربي، أو استعان بزخرفته وأخيلته، وإذ يجمع اليها عددا من المسرحيات المشابهة (مثل أحمد خلف في مسرحية: مصباح علاء الدين ـ وأحمد جمعة في مسرحية: شهر زاد الحلم والواقع ــ وعبدالرحمن المناعي في مسرحيتي: المغنى والأميرة، وهالشكل يا زعفران ـ ومحمد عواد في مسرحيتي: العطش، وحسن وفرارة الخير) يقول عن النموذج السلطاني وطبيعته في هذه المسرحيات انها:

«تناقش مشكلات الحكم والديمقراطية في قالب تهيمن عليه أيديولوجية الملك أو السلطان، وهي تعني بتوجيه الخيال الدرامى الذي تشع به أجواء الحكايات الشعبية نحو المطابقة الشديدة لما في الواقع من تناقضات، وصراعات، وان سلكت في ذلك طرقا ملتوية، وأساليب متعسفة في بعض الأحيان، وهي تروض حركة الشخصيات، بما فيها شخصية السلطان، بجعلها مغموسة إلى الأذقان في قسمة ميلودرامية بين أن تكون خيرة، أو أن تكون شريرة، وبين أن تكون ظالمة، أو أن تكون عادلة....» [1].

١ـ ابراهيم عبدالله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي (عالم المعرفة)، الكتاب رقم ١٠٥، عام ١٩٨٦ الكويت. وفصل «مسرحية السلاطين» ص٣٤٦، وهذا الطرح النقدي ص ٣٤٦ـ٣٥١.

ويتوقف الدكتور غلوم ـ مرة أخرى ـ عند مسرحية أحمد جمعة «شهرزاد الحلم والـواقـع» ـ ولم نتمكـن مـن الاطـلاع عليها ـ ليكشـف عـن مدى افـادتها مـن المحاولات «الخليجيـة» التي سبقتهـا في ذات الاتجاه، وصلتها بمسرحيـة الحكيم من قبل، ومدى مـا تحقق لكاتبها من أصالة الـرؤية، فيرى أن مسرحية أحمد جمعة أفادت من معـالجة المسرحيات السابقة عليهـا «فهي تهتم بابـراز الأثر الاجتماعي لاضطهاد الملـك شهريار، كما فعـل عزيز أبـاظة ـ وتجعل الفصل الثـاني مسخرا لتصويـر مظاهر العبـودية البشعة، كما تظهر مـواقف كثيرة للنائحـات على بناتهن اللاتي سفكت دماؤهن ظلما وبهتانا، فضلا عن أنها تظهر اضطهاد الملك لوزرائه، وازدراءه لهم، وتهتم أيضا بجـوانب سيكولوجية في شخصية الملـك شهريار، كما فعل أحمد باكثير، فتحاول استقصاء نزواته في معزل عن أثر الخيانة الأولى لزوجته ..... إن أحمد جمعة يتبع منهاج الحكيم في جعل دوافـع الفعل الدرامي للمسرحية مرتبطـة بالتغيير السيكولوجـي، والذهني الذي أصـاب شهريار، بعد أن فـرغت شهـرزاد من حكـايـاتها، وربما أفسـح أحمد جمعة جـزءا مـن مسرحيتـه لتصويـر شخصية الملك قبل هذه الحكايات" [1]، وبعد أن يكشف عن الـروابط، أو منابع تجربة الكـاتب أحمد جمعة، فيما سبق إليـه الحكيم وباكثير وأبـاظة، يتوقف عنـد ما أضافته التجربة الجديدة أو تميزت به، وأولها يتجلى في الفرق بين توجه الحكيم من خلال فلسفته الشاملة (التعادلية) إذ كان شهريار مثلا للتطرف وعدم التوازن، في حين ظلـت رؤيـة الكاتـب البحـرينـي سياسيـة خـالصـة تسعى لبيـان الأسـس اللاعقلانية أو اللامنطقيـة ـ كما يعبر الباحث ـ في أيدلوجية الملـك. من ثم كانت شهرزاد عنـد الحكيم رمـزا للمطلق في كـل من الـروح، والعقل، والطبيعـة، بينما كانت عند أحمد جمعة رمزا للحرية والعقلانية" [2].

إننا لم نطلـع على مسرحية أحمد جمعة، التـي تمكنت مـن اثارة هذه الشبكـة من العـلاقـات، وهـذا التـوسـع في مناقشـة الأفكـار، ومنهـج الطـرح السيـاسي في

١ـ المرجع السابق نفسه: ص ٣٦٤، ٣٦٥.
٢ـ المرجع السابق نفسه: ص ٣٦٦.

المسرحيـة، وقد نشرت مسرحيـة أحمد جمعـة عـام ١٩٧٨، وبهذه الاشارة تـأخـذ مكـانها في سياق ظـاهـرة الاستعانـة بـالتراث، لطرح قضـايـا راهنة اجتماعيـة أو سياسية. [١]

ثم توقف عنـد مسرحية عبد الرحمن الصالح: " حكايـة لم تروها شهرزاد " [٢] وهـي تلتقي مـع مسرحيـة يوسـف السنـد في شخصية رجـل الـدين المنحـرف: (القاضي عند السنـد، والمفتي عند عبدالرحمن الصـالـح)، وهو عند الصـالـح ذيل للسلطة، جاهز لإصـدار الفتاوي التي تسبغ المشروعية الزائفـة على اجراءات بينة الظلم والتعسف، إنه لا يجهد نفسه في طلب تعليل لأحكامه، أو تبرير لفتاواه، إنه يفتي بصحـة ما اتخذ مـن اجراء بـالفعل، فهـو صورة لمن يطلـق عليهم في زمـاننا «تـرزية القـوانين» [٣] وتلتقـى المسرحيتان أيضـا في تعميق الشعـور «بالحدوتـة» الشعبيـة، فلا السلطـان يعيـش عيشـة السلاطين، ولا الخادم أو الحاجـب يلتـزم بحدود موقعه أو علاقته بسيده، إنه أقرب ما يكون من مكانة «خادم» لدى رجل من «الطبقة المتوسطة» يمكن أن يطرح التكليف، ويتدخل دون اذن، بل يمكن أن يتحول مـن خادم إلى مستشـار، بل نـاصح مـؤتمن على النصيحة، وعلى تنفيـذها كذلك!! ولكن ايجابيات مسرحية عبدالرحمن الصالح ليست في هذا الجانب بقدر ما هي في نقـدها لحكايات ألـف ليلة، وانعكاس الوعـي الاجتماعي والسياسي في مقـولتها النهـائيـة. إن حكايـات شهرزاد جميعـا، إذا مـا دارت حول السـلاطين جعلت السلطان شخصا واحدا، قد يتصل بشعبه، ولكنه يبقى في مستواه المتعالي، الرائد، فإذا انتصر مـن بعد ظلم أو مكيدة أنـزلت به فإنما ينتصر بمكيـدة مضادة، يصنعها، أو تأتي بها معجزة لم تكن متوقعـة. لم تفكر شهرزاد في الناس، في العامةو على هذا المستـوى من علاقـة الحاكم بالرعيـة، وهذه هي الاطـلالة النقديـة التي

١ـ تحدد مصادر كتاب الدكتور غلـوم (ص٣٩٠) أن مسرحية أحمد جمعة: «شهرزاد الحلم والواقع» نشرت في مجلة كتابات ــ التي يرأس الدكتور غلوم تحريرها ـ عدد ١١ السنة ٣ عام ١٩٧٨ ـ لعل هذا يعطينا مؤشرا عن «حجم» المسرحية.

٢ـ المسرحية مخطوطة، وقد عرضت ابان المهرجان الثاني للمسرح الخليجي المنعقد في الدوحة عام ١٩٨٨، وقد أخرجها اسماعيل عبدالله.

٣ـ هذا المصطلح اخترعتـه المعارضة السياسية في مصر، فالترزى هـو «الخياط» الذي يقوم بتفصيل «البدل» حسـب المقياس المطلوب، و «ترزى القوانين» هو المثقف القانوني الانتهازي، الذي يجد حكمة وفلسفة عميقة صالحة لكل قـانون تريد السلطة أن توسع به من سيطرتها، وتقلص من مساحة الحرية المتاحة للشعب.

وجهها الصالح إلى تـراثنا التاريخي، والحكائي بصفة عامـة، الذي يغفل دائما دور الجماهير، ويصـور الحاكم كمنقـذ وحيـد، وسابـق بـالتدبير، إن السلطـان محاصر بأطماع زوجته، ابنة عمه، وصهره (ابن عمه) الذي يبدو أقوى منه وأحكم تدبيرا، ففي حين يكتفـي السلطان بـالكلام، ينفـرد ابن العـم بإحكـام قبضته على أرزاق الناس من خلال اجهـزته القمعية، والقانونية، الظالمة. إن الـوعي «النظري» لدى السلطان بـالمشكلة لم يكن دافعا للعمـل، إن الحلقة تضيق حـول السلطان، ويجرد من حقوقـه يوما بعد يوم، فلا يغـادر دائرة الشكوى والتوعد، ها هـو ذا ابن عمه (عقربة) ـ وهو نفسه أخو السلطانـة ـ يهدد الناس ويصرفهم عن لقاء السلطان في اليوم الذي خصصه السلطان للقائهم:

السلطان (لخادمه): أدخل الرعية يا مسرور، لنرى ما لديهم.

مسرور: لقد ذهب الجميع يا مولاي، لم يبق أحد منهم.

السلطان: لم فعلت ذلك يا عقربة؟ إلى أيـن تريد أن تأخذني؟ بأي حق تتصرف في كافة أمور البلاد بدون اذني وأخذ مشـورتي؟ هل صرت أنت حاكم هذه البلاد والآمر الناهي فيها؟

عقربة: بـل أنا خادمك المطيع وابـن عمك المخلص ووزيرك العـارف ببواطن الأمور. أنا أكثر منك دراية وخبرة بإدارة شؤون البلاد.

السلطان: ولكنـي بلغت من العمر عتيـا، وأنت لا زلت مصرا على وصـايتك علي، إنني أمنعك يا عقربة، وعليك أن تمتثل لأوامري.

عقربة: أنـا طوع أمرك ورهن اشارتـك، ولكن جد في الأمر جديـد، وهناك ما يستوجب الاسراع في الاجتماع بأهل الرأي والمشورة.

هكذا يلعب الوزيـر، ابن العم، بأعصاب السلطان، فيـوهمه بأخطار لا حقيقة لها، والعلة الحقيقية يكشـف عنها عقربة للكلبي، فيلسوف السلطـة أو كما تدعوه المسرحية (صـاحب الأفكـار)، إن أفكاره تلتقـي مع فتـاوى رجل الـدين، كلهـا

لتبرير قرارات صدرت بالفعل، ولهذا يقول الـوزير للكلبي، موجها لأفكاره بدلا من الافادة منها:

عقربة: المهم أن تعرف ما يجب عليك عمله، وتعمل بوصية والدي، فالسلطان صار يتمادى كثيرا في لقاء العامة، ووالدي متضايـق من هذا الأمر، وعلينا أن نعيد للسلطة هيبتها أمام الرعية والآخرين.

ويدبر عقربة صناعة جو مريب لارهاب السلطان، ففي حين يحدثه عن مؤامرة تستهدف قتله، يتولى هو توجيه انذار إليه:

عقـربة (للسلطـان): والدي سيغضـب كثيرا إن لم تكف عـن مخالطة النـاس، وستتحمل النتائج لوحدك في ذلك الحين.

وفي موجات مرسومة متتـابعة لاغراق السلطان في التشتت، والقلق، والخوف تقدم إليـه أكوام مـن الملفات، تحمل مشـاكل الناس وشكـواهم، فيغـوص فيها، ويفقـد صفـاء رؤيتـه لما ينبغـي أن يمارسه مـن سلطـات بين النـاس، وليـس بين الأوراق وقـد يحدث أن يفيق على الحقيقـة المرة، فيثـور ويـرفس المكتـب ،يبعثـر الملفات:

السلطان: أريـد الناس يـا مسرور، أريد النـاس، هل تسمعنـي، لقد تعبـت يا مسرور، اجمعوني بالناس.

ويتدخـل عقربـة، فيجمع عددا مـن عملائه ليمثلـوا الدور المطلـوب، ولكن السلطان يواجههم:

السلطـان (ثائرا): أنتـم لستم بنـاس، أريـد أن أرى عامـة الشارع، أريـد بشرا لديهم هما أشاركهم، فيه.

ولكـن، لأن الطريـق إلى جهنم مفـروش بـالنيات الحسنـة التي لا تتحـول إلى عمل، فـإن السلطان تحول إلى سلطان مـن ورق، كما يعبر هو عن نفسـه صراحة، حتـى يضطر إلى الاختفـاء خوفـا على مصيره... هـذا هو الجانـب الذي لم تـروه

شهرزاد في حكـاياتها: ضرورة أن يستنـد السلطان إلى الشـارع. ولكن الأهـم من هذا أنـه حين نكل السلطان عـن اتخاذ الخطوة الصحيحـة، ووضعه بإرادتـه رمزا لرغبتـه في إقامة العـدل، ولكن بعد أن لقنه درسـا في الالتزام، حتى تتحـدث إليه امـرأة (وهي لا تعـرفـه) بـأنها لا تظن أن السلطـان رجـل بحـق، وتردد العبـارة التاريخية التي قالتها أم أبي عبدالله الصغير آخر ملـوك غرناطة، وهو يسلم مقاليد وطنه لأعـدائه باكيا: لا تبـك بكاء النساء على ملـك لم تدافـع عنه دفاع الـرجال. فتقول أم هناءة لسلطانها «المتخفي» هربا من خصومه، وتفجعه بأنها تعرفه:

أم هناءة: لن أسكت يا غانم السلطان، لن أسكت لسلطان يبكي كالنساء، هيا امسح دموعك، وافعل فعل الرجال!!

لا نستطيع أن نـزعم أن سلبية السلطان تقـابلها ايجابية شعبه، إن هـذا التصور كـان يذكـي الصراع، ويضع المسرحيـة في مـوضع خـاص بها، غير أن الكاتـب - متأثرا بـالواقع العربي المتخاذل في قطاعـات كثيرة - يرسم صورة قـاتمة لرد الفعل العـام حين اكتشف الشعـب أن سلطانـه اختفى ــ بطريقـة مجهولـة - وأن جماعـة المتسلطين استولت على السلطة. إن «عفير» يمثل هذا الاتجاه العام، حين يعلن أنه منهمك «في كتابة رقعة شديدة اللهجة، عنيفـة الوطأة، وموجعة في المعنى». وهذا المشـاهـد قـرب الختـام ــ غنـي بـالاشـارات والـدلالات، فـالـوعـي الخصـب والاستمرار، وعـلامة الادانـة لسلبية الرجـال وتواريهم خلـف الكلمات. تصيح بعفير:

أم هناءة: (وقـد جن جنونها)، تلتقـي بخمارها وتشـق جيبها وتصيح: يـالخيبة الرجال، يا للفضيحة والعار، الرجال غشيتهم الغاشية والسلطان غائب.

عفير (يحتج): أقول لك اكتب احتجاجا وتقولين غشيتنا الغاشية؟!

هيا استري شعرك وصدرك ولا تفضحينا .....

إن كل ما يراه «الـرجل» في «المرأة» صدرها وشعرها والفضيحـة، أما «الضياع التاريخي». فيحارب بكتابة رقعة شديدة اللهجة، موجعة المعنى!!

وتبدأ الحركة الحاسمة، أو بلوغ ذروة الفعل المسرحي بأم هناءة، اذ توجه حديثها إلى السلطان:

أم هناءة: تهدم القصر يا غانم السلطان.

السلطان: بكم نعم، وبدونكم لا ....

مسعد: نتقدمك يا مولاي، إن كنت جادا فيما تقول، سنتقدمك.

السلطان: بل أنا أولكم، فلا خير في قصر يسوؤكم، ولا يقيم حدود الله.

ثم يأتي مشهد الختام (سينمائيا) «يمثل خروج المدينة كلها خلف السلطان، ومن معه» !!

هذه المسرحية احدى القراءات النقدية لحكايات ألف ليلة، فهذا المستوى من الايجابية، والجماعية، والبدء بالشارع، وقيادة الجماهير، لم تروه شهرزاد فيما روت من حكايات، وتولت هذه المسرحية تقديمه.

وهنا لنا إضافتان:

الأولى تتعلق باستخدام التراث الشعبي بوجه عام، وتوظيفه لهدف (سياسي).

فاذا كان من الصعب أن نمسك ببداية محددة لاستخدام الجو التراثي الشعبي سبيلا لاقتحام الموضوعات الشائكة أو المناطق الحساسة عن طريق التنظير والاسقاط، فإن صعوبة أخرى تبدو في محاولة حصر الأعمال المسرحية التي آثرت هذا الاتجاه، أو حصر القضايا التي أثارتها. على أن الأمر سيختلف، أو يتدرج، في أصالة الانتقاء من أحداث التراث (التاريخي أو الشعبي) وجدية ما يمكن تحميله للحادثة المنتقاة، أو الشخصية المختارة من المعاني والأهداف المسقطة عليها.

لقد رأينا نماذج ناضجة إلى حد كبير، وقد يعني «النضج» دقة الاختيار وتحديد الدلالة بما يسمح بالعرض المسرحي، أما في مسرحية «اللعبة» لحسن رشيد [1]، فإنها تجري منذ ألف عام، في بغداد أو غيرها، وبعد حوارات صارخة بالتنديد

١ـ مسرحية قصيرة، من فصل واحد، مخطوطة، ولمؤلفها مونودراما سبقت الاشارة إليها، بعنوان: «الأسير».

السياسي والأخلاقي للسلطان، وحاشيته، وأسلوب حياته، يستشير السلطان راقصته الأثيرة في الطريقة التي يحصل بها على من يشغل منصب مسؤول الخزانة. ولا تعدو الطريقة المقترحة أن تكون حيلة فيها طرافة، ومفاجأة، وكشف لأقنعة الزيف، ولكنها لا ترتقي إلى جدية القضية المطروحة عن الفساد، والبحث عن العدالة، لقد أقيم حفل الاختيار في قاعة يوصل إليها ممر طويل خافت الضوء، بعثرت على جنباته التحف وبدرات الذهب بلا رقيب، حتى إذا اكتمل الجمع طلب من كبراء الدولة أن يشاركوا في الرقص، فاعتذروا بأسباب مختلفة، ولكن الحقيقة التي تم فضحها هي أنهم يخشون إذا رقصوا أن تتساقط أكياس الذهب المسروق، وهكذا لم يرقص في الحفل غير البريء النزيه ابن الشعب الفقير الذي استحق تولي المنصب!!

الإضافة الثانية تتعلق بمؤلف «حكاية لم تروها شهرزاد». سيكون من الطريف أن تجري مقارنة بين هذه المسرحية «حكاية لم تروها شهرزاد» ومسرحية أخرى - بعدها، للمؤلف نفسه - عبدالرحمن الصالح، اختار لها عنوان «حضرة المحترم». إن الموضوع مختلف، ولكن الاختلاف ظاهري، إذ أن محاور الاهتمام واحدة. في المسرحية الأولى تطرح قضية الفساد السياسي والاجتماعي على مستوى «السلطان» وتطرح في الأخرى على مستوى «هلال» المحترم، وفي عنوان المسرحية رمز، وفي تسمية «البطل» رمز أو تأكيد للرمز، وفي المسرحيتين تبدو المرأة القوية، والأعوان المتنازعون الفاسدون، والناصح الأمين المستبعد. وإذا كان للمسرحية الأولى من فضيلة ايقاظ الحس التراثي، فإن للأخرى فضيلة التعبير عن الواقع المباشر وتحديد زمانها بجيل مشاهديها، إن «هلال» المحترم بعد أن أهين بقسوة يسقط متورما، فلا تستدعي ذاكرته غير تعبيرات أيام الغوص القريبة، يقول متألما: "أحس بشرى في كل اينوبي، شرى يا محماس ولا شرى الدول" !! أما محماس نفسه فإنه يبحث عن علاج سيده «عمه» في الزيت والكركم، وحين يحزبه أمر لا يستطيع دفعه ينادي: "يا هلال تلاحقنا قبل ما يطبع جالبوتنا ونغرق" !! ليس من فرق في اتساع دائرة المسموح، أو ضيق دائرة

المحظـور، ما بين مـوضـوع يتقنع بـالتراث الشعبـي، أو يسفـر عن وجـه الأسرة الخليجية بشكل جلي، فالحق أن مسرحية «حضرة المحترم» قالـت كل ما تريد، ولم تترفق بـالسلبيات، ولم تجمل القبح، بـل جعلته مستنكرا يستحـق الازدراء، وهذا يعني أن قضيـة الحرية تـرتبط ـ إلى حد كبير ـ بقضية «الفنيـة» ومستوى التعبير، والقدرة على خلـق الموضوع المسرحي والحكـاية القادرة على أداء الفكـرة، وليس الصراخ بها، أو تحويلها إلى شعار.

ونغادر دائرة التراث الشعبي، الـذي ارتبط بشكل واضح بقصـص ألف ليلة، أو باطـارها العام الـذي يمثله شهريـار وشهرزاد، وما يمكـن أن توحى بـه هذه القصص مـن حكايات شبيهـة، نغادرها إلى دائرة أخـرى تراثية أيضـا، تستند إلى التاريخ، وإلى المأثور الديني.

ونغادر دائرة التراث الشعبي، الـذي ارتبط بشكل واضح بقصـص ألف ليلة، أو بإطـارها العام الـذي يمثله شهريـار وشهرزاد، وما يمكـن أن توحى بـه هذه القصص مـن حكايات شبيهـة، نغادرها إلى دائرة أخـرى تراثية أيضـا، تستند إلى التاريخ، وإلى المأثور الديني.

لقد كـان الاهتمام بالتـاريخ صنوا لـلاهتمام بالتراث الشعبـي، بل لقـد نظر إلى التراث الشعبي على أنه «تاريخ» أيضاً، ولهذا استقبلت فيه شخصيات مثل هارون الـرشيـد، والملك النعمان، وصـلاح الـديـن، وغيرهـم. مع هـذا كـان الاتجاه إلى «التاريـخ» يمتزج بـالنظرة الدينيـة، من هنـا كان الاهتمام باسـلام عمر، وبطـولة خالـد، وفتح مصر، وشخصية المعتصـم، وعبدالرحمن الـداخل ومن يماثلهـم من «نقط الضـوء» المتميزة في الـزمان العـربي. إن «التأليـف» الخليجي في العـودة الى التاريخ، قليل، وما يؤلف منـه للمسرح المدرسي وما يقاربه لا يرتقى إلى التشكيل الفني الـذي يستحق به أن يكـون مسرحا، وسنختار واحـدة من آخر مـا انتجت أقـلام أدبـاء الخليـج وشعـرائه في صنـاعة مسرحيـة تـاريخيـة، وهـذه المسرحيـة «السموأل» للشاعـر علي الشرقاوي، تعتمد على خبر من مأثـورات تراثنا الأدبي،

ودل عليه المثل القديم «أوفى من السموأل» ، وقد نشرت عام ١٩٩١ [1]، ظهرت متأخرة عن موعدها كثيرا، لأن الاهتمام بالموضوعات التاريخية (في ذاتها، أو لمعانيها الأخلاقية ودلالتها التمجيدية) وجد فرصته المناسبة وجوه الملائم في مرحلة النهورض القومي، والحلم العربي في إحياء الشخصية العربية على أساس الوحدة بين العرب أو يقظة الشعور العام الواحد، نجد أن هذا في دوافع ما كتب علي الجارم، ومحمد فريد أبو حديد وأمثالهما من قصص تأخذ موضوعاتها من التراث العربي، كما نجده في مسرحيات تيمور، وعلي أحمد باكثير، ومن قبلهما أحمد شوقي (الذي زاوج بين خطين: عربي خالص، ومصري قديم) ومن بعد هؤلاء شعراء وأدباء كثر، ليسوا مما تحتاجه المعرفة بهذا الجانب من علاقة المسرحية بزمانها، إن الموضوع التراثي يستدعي الآن - أكثر ما يستدعي - ليقدم كشفا لبعض أسرار النفس الإنسانية، أو ليكون وسيلة من وسائل التنظير بالحاضر، أو اطارا عاما يسقط عليه الشاعر أو الكاتب رؤيته الخاصة لهذا الذي يعيشه، ويريد أن يشارك في تنويره، ويجد أن الموضوع التاريخي يوفر له هذه الفرصة دون أن تتأثر موهبته، أو تتعطل رؤيته، أو يصيبها التحريف. وهذا لم يحقق منه شيء في مسرحية «السموأل» !! فقد أشارت إلى - ولمست بطريقة عابرة - الصراع بين الفرس والروم، وانقسام القبائل أشياعا لهؤلاء أو أولئك، كما أشارت إلى وجود جواسيس يعملون لحساب هذه القوى الخارجية، وهم في موقع السلطة بين أهليهم، غير أن الشاعر لم يضع في اهتمامه أن يتجاوز الاطار التاريخي للحادثة المرورية، وأطرافها المعروفين: السموأل، ورفضه التفريط فيما استودع من أسلحة امرىء القيس (حندج: الملك ضليل) واصرار الحارث الغساني على أخذها، وتضحية السموأل بابنه وفاء لعهده !!. وحين نقرأ نص المسرحية كما كتبها علي الشرقاوي سنجده - هو نفسه - يفتح الطريق أمام رؤية جديدة للحدث، لكنه لم يفعل، في حين ظل يردد عبارات لا معنى لها، اذ هي غير ممكنة على المستوى التاريخي. إن الحارث الغساني يشير إلى مسألة الحلف مع الفرس (ص١٨) ويحدد

---

١ - السموأل: مسرحية شعبية، للشاعر علي الشرقاوي، صدرت عن دار الثقافة الجديدة، ط أولى ١٩٩١ - البحرين.

ـ في حديثه الى وزرائه ـ الدور الممكن بالنسبة لموقع أرض العرب فيقول:

الحارث: وسط جغرافي في العالم، الكل يحاول أن يستخدمنا لمصالحه، ومصالحنا .... أن نضرب هذا حتى يضعف ذاك، ونضرب ذاك ليضعف هذا (ص١٩).

وهذا تصور غريب وخاطىء، ولا يمكن لسياسة ـ مهما كانت خرقاء مغترة بذاتها أن تقوم عليه، ولو أن الكلمة (نُضرّب) ـ بتشديد الراء، بمعنى أننا نوقع بين المعسكرين ونشعل بينهما البغضاء حتى لايجتمعا علينا، فربما كان له وجه، أما والسياق، وبناء الجملة لا يدل عليه، فإن المعنى خاطىء في أساسه، إذ كيف يكون ضرب طرف يؤدي إلى ضعف الآخر؟! إنه بالأحرى، يقوّي الآخر، ثم: كيف يتسنى لقبيلة تابعة لقوة كبرى أن تضربها، وتضرب خصومها أيضا؟

قد يتجلى التأثير «الحاضر» للواقع العربي في بعض الاشارات، كقول هند، بنت امرىء القيس:

هند: .... لا أحد في هذي الأرض بعيد عن حرب النعرات وحرب الثارات وحرب الأهل مع الأهل، وحرب الفرس مع الروم، فهذي الحرب إذا وصلت جارك، احسبها في دارك.

ولعل هندا تومىء إلى بعض سلوكيات يلجأ إليها بعض القادة في أيامنا، وهي تحلل أسباب الحروب، فبعضهم يدخلها حبا فيها، والبعض يبحث عن غنائم، ثم ....

هند: .... البعض الثالث يدخل في حرب ليغطي عجزا في داخله، ويصدر كل مشكله للأمكنة الأخرى. (ص٢٧)

وهنا تكون نقطة التجاوز في أن يأتي هذا التفسير على لسان فتاة شابة، تجيد الغناء، وتحلم بالزواج، وكان الأولى به أن يكون ممن يمارس الحكم، ويفكر في الحرب ايجابيا أو سلبيا.

هناك سلبيات أخرى، في مقدمتها تلك الطريقة التي أظهر بها السموأل حزنه على الملك الضليل حيث بلغه نبأ موته، فليس هكذا يحزن الأمراء والرؤساء، وهذا أشبه بحزن النساء، أو المرأة على زوجها خاصة، حين يقول: ياويحي من بعدك يا حندج ـ (ص٤٥) ـ ماذا أفعل يا ربي، ماذا أفعل؟ ياربي لماذا لم تأخذني بدلا عنه (يصرخ) خذني يا ربي (٤٦) ثم يتهاوى على الأرض وهو يبكي!! إن السؤال هنا لا يرتفع إلى مستوى الزعامة لقومه وما تتطلب من تماسك وضبط للمشاعر، وهو ـ أيضا ـ لا يمثل صلابته التي نراها في المشهد الختامي بخاصة، حين لا يتزحزح عن الوفاء، ويدفع ـ بثبات ـ ثمن هذا الوفاء: حصار القصر، ويتضاعف الثمن بأسر ولده، وقتله تحت أسوار القصر، لكنه لا يلين!!

وهكذا تناقض البناء النفسي لبطل هذه المأساة التاريخية، بما أفسد الرؤية، وهبط بالحس التراجيدي حتى أوشك أن يحملنا إلى أجواء المهاجاة التي تعرفها المسرحيات الهزلية.

وهناك مسألة تتعلق باللغة، وفي رأينا أنها ميزان صادق لقياس موهبة الشاعر ومدى استيعابه لطبائع العصر الذي يتصدى لتصوير صراعاته وشخصياته، فإذا كان الشاعر يقدم صورة حديثة، أو رؤية معاصرة لحدث تاريخي، فقد يسمح له هذا باستخدام ألفاظ، وتراكيب، وإشارات عصرية، تنتمي إلى زمن الشاعر، وليس إلى زمن الحدث التاريخي الذي قامت عليه المسرحية، فهنا ينبغي ألا يشعرنا بغربة اللغة عن الموضوع، ومع أن «شوقي» لم يقدم مسرحا فنيا متقنا ـ بالمعنى الجمالي والدرامي لهذه الكلمة ـ فإنه لم يقع في هذا الخطأ. أما علي الشرقاوي، وهو يقدم لنا حادثة وفاء السموأل التي تنتمي إلى ما قبل الإسلام، فإنه يجترح هذا دون حيطة، فمثلا يقول السموأل لزوجته في سياق اعتذاره عن قسوته عليها:

السموأل: كل منا في داخله بركان، يخمد أعواما كي يتفجر في وقت لا نعرفه، حالات المرء كحالات الطقس، ولا أنسى أطنان صراخك في وجهي (ص١٤).

فالطقس، والأطنـان، كلمتان حديثتان جدا، يضاف إشـارة الحازم إلى المقاهي ص(٢٤) وجواب الحارث على استفهام الرجل الهرم:

الرجل الهرم: ..... هل من أجل الجزية؟

الحارث: طبعا يقول: أجل، أو: هو ذاك، أو: نعم، لكنه لا يقول: «طبعا»، ربما إلى اليوم !! وكذلـك يحدد زمن المشهد التاسـع فيقول: " الوقت حـوالي العاشرة صباحا " (ص٧١)، ولـو قال: الوقت ضحى، أو قرب الظهيرة لأغنـاه، وكذلك يشير السمـوأل إلى «النجم القطبـي» (ص٧٣) وهذا ومثلـه يشعرنـا بأن امتـلاك موهبة المسرح ليست بالسهولة التي يظنهـا بعض الكاتبين، وأن المعرفة بموضوع تاريخي، والاعجاب به أو الحماسة له لا تغني عن أهمية دراسته، واستخراج المعنى الدرامي فيه، بحيـث يكون هذا المعنى هو الذي يشكـل الحدث المسرحي، وليس مجرد رواية الحادثة.

في المسرحية مشهد كامـل (هو المشهد الثامن ص٦١ـ٦٩) لا أهميـة درامية له، إنـه ينتمي إلى المسرح التعليمـي، ومـا يقاربـه مـن المسرح المدرسي، فهو لا يقـدم جديـدا، ولا ينمي فكـرة، ولا يعمق شعوراً بـالصراع، ويمكن أن نقـول في نهاية هذا التحليـل الموجز: إن العـودة إلى التراث، واقتناص حدث تـاريخي له مطـالبه المتعددة، في طـريقة انتقـاء الحدث ذاته، وفي تصـوير الشخصيـات، وعرض قيـم الماضي على الحاضر، والاهتمام بلغة الحوار، فاذا تطلع الكـاتب إلى مناظرة الحدث التاريخي بما يجري في عصرنـا، أو اسقاط مشـاعره الخاصـة وأفكاره الحاضرة على هـذا الحدث التاريخي، فهنـا تستجـد مطـالب إضـافيـة لا محيـد عن الـوفـاء بها، والحرص عليها.

ثم نختم هذا الفصـل بوقفة مع ثلاث مسرحيات من تـأليف عيسى الحمر. إن مسرحيـة «حليمـة ومنصور» هـي خير مـا كتـب، وقـد شـاهدتها معـروضـة في المهرجان المسرحـي الثاني لدول مجلس التعاون، بـالدوحة عام ١٩٨٨ وقـد نالت استحسانا ملحوظـا، غير أن عيسى الحمر له مسرحيتان أخريـان (كان من حظهما

أن طبعتا في كتابين، وبقيت حليمة ومنصور، مخطوطة)، وهذا الكاتب عرض له مسرح الاتحاد الشعبي، ومسرح آوال، وعانى التأليف، كما مارس الاعداد، أما المسرحيتان فهما: «الطبول» [1] و قد كتبها عام ١٩٧٨، وعرضتها فرقة مسرح أوال عام ١٩٨١، ومسرحية «الكنز» [2] وهي بعد سابقتها بعشرة أعوام (نشرت عام ١٩٨٧). وفي المسرحيتين طابع عام سائد، وهو «لوازم» مستقرة، وتأثيرات من ثقافات مسرحية شتى، تظهر كما تصورها، أو توهمها الكاتب. إن المناقشة النقدية لهاتين المسرحيتين تتجاوز ـ بالضرورة ـ حصر الاهتمام في تصيد التأثيرات، وبخاصة أنها غير محددة، وهذا التوسع هو الذي سيحدد، أو يقرب إلينا صورة جهد الكاتب، ومحاولاته أن يتلاءم مع الطابع السائد بين المثقفين في البحرين بصفة خاصة.

إن الاطار الشامل في حركة المسرح، في البحرين، هو الاطار السياسي، قد تكون القضية اجتماعية، قد تكون المشكلة أخلاقية، غير أن التفسير عادة، سيظل يتصاعد من حوانيت الباعة، وأرصفة الشوارع العامرة بالمتسولين والمتبطلين لكي تلتقي الخيوط كلها عند قصر الوالي، وجماعة المنتفعين بالسلطة، ثم: كبار التجار الذين يحتكرون مصادر الرزق في المدينة!!

إن هذه الفكرة المتسلطة، تؤدي، كما أدت في مسرحية «الكنز» الى تشتيت العمل، وتبديد أفكاره، وتميع رؤيته، فيصعب تجميعه تحت مقولة واحدة، نعرف أنها مهمة تماما بالنسبة إلى صناعة المسرحية، لأن «المقدمة المنطقية» [3] هي نقطة الانطلاق، أو «البؤرة» التي يمكنها أن تجمع الأشعة المتفرقة على مساحة الفصول والمشاهد، في المسرحية. وهذا التشتت نجت منه ـ بدرجة ما ـ مسرحية «الطبول» الأسبق، والأكثر مباشرة في طرح قضيتها، غير أن المسرحية الوسطى، بين

١ـ تاريخ نشر هذه المسرحية ـ ديسمبر ١٩٧٨ وفي قائمة أسماء ممثلي فرقة أوال التي أدتها أنها عرضت في نوفمبر ١٩٨١ والكتاب طبع بالمطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، بدولة البحرين.

٢ـ وصفت مسرحية «الكنز» بأنها المسرحية الفائزة بالجائزة الثالثة في مسابقة التأليف المسرحي التي نظمتها وزارة الإعلام، بالبحرين. وقد نشرت عام ١٩٨٧ ولم تتضمن ما يدل على أنها مثلت. طبعت كسابقتها بالمطبعة الحكومية...

٣ـ المقدمة المنطقية ـ كما عرفها لاجوس أجرى في كتابه فن المسرحية: هي الفكرة الأساسية للرواية، أو الغرض الذي تهدف إليه، ويوضح هذا بأن يشبه كاتب المسرحية بالمخترع، أو الشخص الذي يجري: لابد من اتجاهه لتحقيق هدف، وألا اتهم بالجنون!! ـ راجع الكتاب ص٤٤، ٤٦.

المسرحيتين، وهي «حليمة ومنصور» تبدو أكثر توفيقا من كليهما.

لقد كانت مسرحية «الطبول» بداية مناسبة من حيث محاولة السيطرة على الشكل الفني، واستثمار البدايات، و «بعثرة» أنواع من التشويق على مساحة المسرحية، تجعل فكرتها القائمة قابلة لأن تشاهد. وإذا استعدنا إلى الذاكرة مسرحيتين أخريين للكاتب نفسه، كلتاهما تقعان بعد هذه المسرحية، سنجد أن المحاولة الثانية هي الأكثر توفيقا، كما سنرى في تحليل العملين.

«الطبول» عن الوالي الفاسد (الذي لا يعلم خليفة المسلمين عن فساده شيئا، ولو علم لكان له موقف آخر، وهي مقولة منتشرة في المسرحيات الخليجية بصفة خاصة، كما سبقت الاشارة) على أن هذا الوالي ـ الذي لا نراه، وإن دل عليه قصره المنيف وجنود حرسه الغلاظ ـ لا ينفرد بالفساد، فهناك التاجر المحتكر الثري، الذي يرى أن قوته المالية هي التي تعادل سلطة الوالي السياسية، ومن ثم يحرص على احتكاره، فيحطم كل من يتمرد على سيطرته على السوق.

هذا الوضع ينشر الفقر والضياع في المدينة، ويولد حالة من التمرد، والرغبة في التدمير، وهكذا يظهر شخصان: عواد وغدير، تسوقهما ظروف اشتباه حرس الوالي فيهما وقسوته في معاملتهما إلى القيام بعمل انتقامي، لصالح العامة المطحونين، اذ يدبر غدير مهاجمة خزائن ومخازن التاجر «سموم» ويتولى توزيع مخزونها على الفقراء، كما كان يفعل صعاليك العصر الجاهلي، ويحرض على ثورة الجياع في المدينة. وقد ظهرت «صبا» ابنة شيخ البحر أو شيخ الصيادين (ولابد من شخصية تنتمي إلى البحر في مسرحية خليجية، تقوم على مضمون اجتماعي ـ سياسي) ونعرف أن أباها طريح الفراش منذ أشهر، وأنها التي تقوم بطرح الشبكة وبيع السمك. إن محاولتها هذه تكشف عما يتعرض له جيل البحر من ظلم واستخفاف من طبقة التجار الجديدة، ورغبة مستحكمة في احتكار الثروة، والسلطة معا. في المسرحية دعوة إلى التمسك بالأرض، ورفض الهجرة عن الوطن طلبا للنجاة الفردية، وقبول التضحية التي قد تحقق، بل قد يكون المتمرد

على الظلم هو الضحيـة، كما يؤكد مشهد الختـام، لكن تضحيته لن تـذهب هباء، فـإذا كان «الظـالم» يملك الجنـد والسلاح الـذي يمكنه مـن مداهمة رواد العـدل الاجتماعي، فإن من خلـف هذه القلة الواعية، كثرة متعطشـة تبحث عمن يضيء أمامها الطريق، ويحدد الهدف.

هذه خلاصة مسرحيـة «الطبول»، وهي مسرحية قاتمة، حاولـت أن تخفف من صراخها بـالأهداف، بـاستخدام حيـل المسرح الشامـل، والاستعانـة بها في مكنة الكـاتب مـن أشكـال الأداء في المذاهب المسرحيـة المختلفـة، في «الطبول» نجـد «الجوقـة» ـ وهـي ذات أصـل اغريقـي ، و« الـراوي» وهـو مستمد مـن التراث الشعبي، غير أن الكاتب يتعـامل مع هذا الراوي تعاملـه مع شخصية غير محايدة، إنها تـرتدي أقنعـة مختلفة، وتنحـاز إلى طرف الأقـوياء الظـالمين، وهي بهذا تفقـد وظيفتها التراثيةـ كمقدم للأحداث ومعلق عليها، وتتحول إلى «الانتهازي» الذي يطفو فـوق الآلام العامـة، ولا يعنيه إلا أن يكون «بـوقا» يصدر صـوتا لكـل من يستطيع النفـخ فيه!!. إن بعـض عبارات قـالتها الشخصيـات المتمردة تـدل على موقف اجتماعي، محدد:

يقول تابـع التاجر: القوت أقوى جـدا من السيف، من امتلـك القوت امتلك رقاب الناس (ص١٧).

وتقول الفتـاة «صبا» ابنـة شيخ البحر: الـرزق للجميع، وليـس من حـق أحد منعه (١٩).

وحين يقول عواد (الثائر): كثيرا ما تسقط الرؤوس أو تذبل (ص٢٧)

معبرا عن اهـدار الثوار لأنفسهـم حين لا تكون الجماهير معهـم، يقول رفيقـه غدير:

غـديـر: حين تسقـط تصير بذورا، تنبـت رؤوسـا أخـرى، وأخـرى، فتمتلىء الأرض وتفيض، (ص٢٧).

ويقول عواد مشجعا خطة توزيع أموال الأغنياء على الفقراء:

عواد: .... لا نفع للنقود مالم نوزعها على أصحابها الحقيقيين. (٤٢).

لكنه حين يصور رجلا عجوزا يهرب بزوجته العجوز من القحط، يجعل الأحلام والأماني تراوده، وهي ليست أحلام الأمن والاكتفاء، إنه يذهب إلى بعيد، يقول لزوجته:

الرجل: ..... سنعوض كل شيء، كل ما فاتنا، عمر جديد، قصر، خدام، احترام..... (ص٤٩).

وقد جاءت موعظة الختام، كخلاصة للصراع بين مقولتين:

عواد: ماجدوى الهرب؟

الرجل: لا يجدي البقاء؟

«الطبول» هي البداية، و «حليمة ومنصور» هي المحاولة الناضجة، وهي كوميديا سوداء The Black Comedy [1]، طرحت قضية خطيرة، ليس مشكلتها أنها لم تقدم لها حلا، أو أن الحل جاء عدميا تدميريا، فإنها لم تنفرد بهذه الرؤيا القاتمة للصراع الانساني في سبيل القوة والسيطرة والاستمتاع بخيرات الأرض، فربما كانت مشكلتها الأساسية أن القضية ليست من قضايا الكوميديا، فحين تطرح القضايا المصيرية (التراجيدية بطبيعتها، الجادة فيما تثير من أفكار في ضمير القارىء أو المشاهد) بشكل ساخر، عابر، هازىء، بل هازل، فإنها توقع المتلقي في حيرة، وتنتهي به إلى السطحية، اذ يتوقف فكره عن الامتداد إلى ما وراء الكلمات، مادام الحوار الرامز الجاد يقود إلى الضحك والسخرية.

ليس هذا القول إدانه لمسرحية «حليمة ومنصور»، فهي مسرحية جيدة،

١ـ عن مصطلح الكوميديا السوداء، راجع كتاب: ج.ل. ستيان «الملهاة السوداء» ترجمة منير صلاح الأصبحي ـ وزارة الثقافة السورية ـ دمشق، ١٩٧٦ وفي استهلاله يعبر المؤلف عن سقوط الحواجز بين الأنواع المسرحية: فهناك الملهاة المحزنة، والدراما الكوميدية، إلخ، ويستعين بعبارة منسوبة إلى الشاعر الأسباني غرسيا لوركا، تقول: إذا كان هناك مشاهد (مسرحية) لا يدري فيها الجمهور ما يفعل، هل يضحك أم يبكي، فإن ذلك يكون نجاحا لي".
الملهاة السوداء: ص٨.

استمتعت بمشاهدتها، وكان الاخراج الموفق، والأداء المناسب، سببين في تغطية فجوات أو انكسارات النسيج الدرامي في تتابع مواقفها، إننا لم نفكر في التقليل من قيمتها وإنما نثير الانتباه إلى أنه كان من المستطاع أن تكون أكثر تماسكا في جوها الانفعالي المثار، أو أقل صعودا وهبوطا، ما بين مستوى الرمز، ومستوى الواقع. ومن الانصاف أن نقول إن عيسى الحمر عرض لمشكلة، قد يكون من الصعب، إن لم يكن من المحال أن يعرض لها المسرح، في وطننا العربي بصفة خاصة، بغير هذه الطريقة التي تمت بها، بل لا نتردد في وصفها بالجرأة في تصوير المواقف، واستخلاص المعاني والدلالات.

لقد سارت «حليمة ومنصور» في سياق «أولاد حارتنا» لشيخ الرواية العربية نجيب محفوظ [1]، واستعانت بمصادر أخرى، قد استعان بها نجيب محفوظ أيضا، غير أن المسرحية، ربما تقديرا لامكانات الأداء المسرحي، وقدرة المشاهدين على تلقي الاشارات (والمشاهد غير القارىء) ما كان باستطاعتها أن تغوص في الدوافع الانسانية، والاشارات القدرية، كما فعلت «أولاد حارتنا»، وأيضا يمكن أن نضيف إلى هذه التغييرات التي استدعتها الصناعة المسرحية، وامكاناتها أن المشهد الختامي عبر رؤية فلسفية (رومانسية) مستقلة تماما عن جميع المأثورات، اذ يتحول «شمسان» ـ ابن العم ـ من مصدر للغواية، وسبب اذكاء روح التمرد على العملاق صاحب البستان، ومحبذ لاستمرار هذا الشرخ وتوسيعه بين بداية الانسان في الجنة، وحياته الشقية المثقلة بالمعاناة على الأرض، يتحول شمسان في النهاية، وبعد أن يؤدي هذا الدور المرسوم، إلى شهيد يدافع عن الفضيلة التي حرمها، والطهارة التي رفضها، ويدفع حياته ثمنا لانقاذ ابن عمه، وتحريضه على مغادرة دار العناء !! ولكن هيهات.

---

١ ـ «أولاد حارتنا» الرواية الأولى بعد المرحلة الواقعية في أدب نجيب محفوظ، وانتهائه من «الثلاثية» وفي هذه الرواية امتزج الواقع بالرمز، وقد نشرت على حلقات يومية بصحيفة الأهرام (القاهرية) ما بين ٢١/ ٩/ ١٩٥٩ و ٢٥/ ١٢/ ١٩٥٩، ثم أثيرت شبهات حول مضامين الرموز واشاراتها، فلم يسمح بطبعها في مصر، وطبعت في بيروت عام ١٩٦٢ ولا تشير اليها قائمة مؤلفات نجيب محفوظ التي تنشر في ختام كتبه، المطبوعة في مصر....

انظر الدراسة النقدية التي تضمنها كتاب: "الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ" مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٨ وفيها فصل كامل عن «أولاد حارتنا».

لا ينحصر مجال استمداد التجربة الفنية (من ناحية الشكل) في عمل محدد، كما انحصر اتجاه التجربة من الناحية الموضوعية، وقد نتذكر ما سبق إليه علي أحمد باكثير في «سر شهرزاد» في تجسيد الحلم، ورمزية الجنس، ونتذكر «الطعام لكل فم» مسرحية توفيق الحكيم، التي عرض فيها الفكرة المعقولة في شكل غير معقول، واعتبر هذه الثنائية ــ كما شرحها في تعقيبه على المسرحية ــ فارقا بين اللامعقول والعبث. غير أننا لابد أن نضع هذا التذكر في حجمه الحقيقي، فليس ما يمنع أن تكون مجرد تداعيات قارىء يميل بطبيعته إلى تصنيف قراءاته، استنادا إلى ملامح مشتركة دون أن تدل بالضرورة على أن اللاحق تأثر خطى السابق، ذلك لأن التشكيل الفني لمسرحية الحكيم يختلف كثيرا، وهذا الاختلاف لصالح «الطعام في كل فم» التي ركزت المجال، وكشفت الحدث، وعمقت التجربة، فأصبحت بهذا الانحصار الشديد في صميم البنية الدرامية التي تقوم على الغوص وراء الدوافع، وليس الامتداد الزماني والمكاني الذي مضت فيه فصول «حليمة ومنصور» فكانت بذلك أقرب إلى طابع الحكاية القصصية.

من واجبنا ـ على أي حال ــ أن نرى كيف حاولت المسرحية أن تعيد بناء أو تصور قصة مستقرة بأطرافها، ومراحلهاو وأهدافها، لتجعل منها عملا فنيا (مسرحيا بصفة محددة) ينضوي على المرونة التي يتميز بها التعبير الفني، كما يحاول ألا يتعسف بمخالفة مقررات لها حتميتها لدى جمهور المشاهدين. لقد كانت حليمة ومنصور يعيشان في حديقة مترامية تحت سلطة عملاق، وفر لهما كل ما يحتاجان، ولم يشترط عليهما ــ في مجال الحظر ــ غير شرط واحد. هذا الشرط في القرآن عدم الأكل من الشجرة، وعند نجيب محفوظ عدم الاطلاع على الوصية، وفي المسرحية: الامتناع عن الانجاب. لقد كان هذا حلا موفقا تماما لأنه ـ قبل كل شيء ــ يناسب عقدة مسرحية قابلة للنمو، ولأن الكاتب سيستثمر قضية الانجاب كعامل ضاغط على الوجدان البشري، والوفاق الاجتماعي، حتى بعد مغادرة الجنة، والهبوط إلى الأرض، أو كما صورت المسرحية: الطرد من الحديقة، والالتحاق بابن العم الذي زين لهما الاتجاه إلى المدينة المفعمة بالخيرات. إن

الشجرة «في القـرآن» ، و «التفاحة» في العهـد القديم قابـلان لتفسير الرمز بـالميل الجنسي الغريزي، كما أن «الشجرة» ـ بصفة خاصة قابلة لأن تكون رمزا للمعرفة، وهو مـا آثره صـاحب «أولاد حـارتنا». لابد ـــ في نقطة البـداية ـــ أن يلفتنا تغيير الكاتـب لترتيب الاسمين، فقد سمـى مسرحيته «حليمة ومنصـور» فجعل المرأة أصلا، ولها الصدارة، في حين أن مـألوف القول إننا نستخـدم: «آدم وحواء»، ولم يكن هذا التغيير في المدخل إلا إعلانـا عن تغيير في الأدوار، فحليمة (التي تشارك حـواء في الحرف الأول من اسمهما) أقـوى اصرارا على الاحتفاظ بـالحمل حتـى تحصل على الطفل، وهي التي تغري بالاتجاه إلى المدينة، وحين تكتشف أن رسائل شمسان (الذي يشارك الشيطان في الحرف الأول مـن اسمه ووزن الاسم) كانت قد سبقت إلى زوجها تزين له أن يهجر الحديقة، ويترك العملاق، ويتجه إلى الحياة البراقة المثيرة في المدينـة، فإن هـذا يعني أن مغـادرة الجنة لم تكـن كلها نـوعا مـن «الطرد» بـل تمت بتدبير انسـاني مسبق، وهنـا يدخـل الكاتـب مشهدا يتكـرر في حكايات ألف ليلة وليلة، كما يتكرر في «الجراديت الشعبية» ذلك الصندوق الذي لا نعرف مصدره، ينفتح عن ثلاثة أشبـاح (والطريف أنهم رجلان وامرأة)، وهنا يتطور أو يتحـرك الحدث، وكأن كل فعـل يتم مقتبسا على خطين متـوازيين: عالم البشر، وعالم الهيولا، كما تصور أفلاطون بصندوقه المعروف،. أو كما فعل الحكيم في «الطعام لكـل فم» اذ تصاعـدت أحداث المسرحية في خطين متـوازيين: فهناك قصة الزوجين العقيمين في الـواقع، وقصة الأسرة التي تتحـرك على نشع الحائط، والقصتان قد تتقاطعان أو تلتقيان، وهو مالم يأخذ به عيسى الحمر، لأنه جعل من الأشبـاح عناصر خيريـة، كوميـديـة، جاءت لتخفيـف مـن لوعـة الفقد وقسـوة الضياع، وجاءت لتقوم بدور الناصح والموجه في بعض الأحيان.

لقد أشرنـا من قبـل إلى المخالفـة في نهاية شمســان، الذي مـارس دورالغوايـة والتجـارة بكل شيء، ثـم انقلب إلى ثـائر من أجـل شرف ابن عمـه. هناك نقطـة أسـاسيـة في طرح هـذا التصـور، وهـي مـن «اجتهـادات» شعراء الـرومـانسيـة الأوروبيين، الذين صـوروا الشيطان ـ في قصائدهم ـ في صـورة «الضحية»، فهو

محكوم عليه بأن يكون ملعونا، وأن يكون سيئا، ومن ثم فإن صبره على الحكم القدري الالهي هو نوع من النقاء وسلامة الطوية، حتى لو كانت التصرفات المعلنة تقول عكس ذلك[1]. لقد فعل عيسى الحمر شيئا من ذلك، لا نقول إنه هو بكل دقة التطابق، ووجه الاختلاف أن مؤلف المسرحية وضع في المدينة «قوة» مطلقة متحكمة بكل ما فيها، وما فيها، وأن يكن الفساد شاملا في كافة المرافق من خلف هذه الشخصية، ولم يكن الفساد الضارب إلا صورة مصغرة لانشغال تلك القوة الكاسحة بنزواتها الشخصية، ومآربها المادية الخاصة. هذه القوة ذاتها هي التي محقت شخصية شمسان، لم يكن شمسان طيبا، أو مسالما، كان زوجا لثلاث نسوة. ويعود عددا من الأطفال، ولكنه كان مسخرا لعمل شاق يكسب منه أخس العيش بأشد الجهد، تابعا ذليلا لبقال المجمع (المدينة)، فلما التقى ببوجلثم، المتحكم في كل شيء، ورأى اتجاه رغباته، لوح له بأنه سيكون مطيعا ـ بغير تحفظ ـ لكل ما يراد منه، ومن زوجاته الجميلات، تحول شمسان من عامل كادح شقي يعاني، إلى موظف مترف له هيئة ووجاهة .... إنه ضحية، يؤدي دورا ليس من اختراعه، بل لا يؤديه لأنه لا يجد فيه متعة، وألا يسعى إليه منذ البدء، إنه يؤديه لأن كل الظروف الموضوعية التي بنيت عليها نظم الحياة في المدينة تدفع إليه دفعا.

إن هذا المستوى من الرؤية الفلسفية لا يؤكد أصالة الكاتب فكريا وحسب، وإنما يؤكد أيضا سلامة بصيرته المسرحية، لأن هذا الاختيار يعلي من حرارة الصراع، ويقرب الشخصيات ذات البعد الغيبي من الواقع، ومن ثم نجد طريقها معبدا إلى وجدان المشاهد، فنحن نعرف أن الرصيد الحقيقي لأي عمل فني إنما يعتمد على قدرته في استدعاء مكنون التجربة الذاتية للمتلقي، والتجربة الشاملة للجنس البشري، فإذا كان رمز الشيطان في المسرحية يعاني تناقضا داخليا بين حلم الطهارة وأمنية الكرامة، وبين الاستسلام لقسوة التردي في معاناة واقع المجتمع الملوث، المبني على أسس عميقة الجذور في الفساد، فإنه بهذا وحده يمكن أن يترجم في وجدان المشاهد إلى شريحة من حياته وتجربته الخاصة، أو مرحلة من

١ـ انظر في هذا كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال: «الأدب المقارن»: ص

تطوره، كما يترجم إلى اطار موسع لملاحظة الفرد على التطور الاجتماعي البشري في الماضي والحاضر أيضا.

ولقد أجاد الكاتب شق طريق الكلمات، والصفات التي تحدد الشخصيات والمواقف بين الواقع والرمز، كما أجاد «مخادعة» المشاهد عن التنبه المبكر للمستوى «الغيبي» الذي تمثله الشخصيات والحوادث، لقد أوشكنا ـ منذ المشهد الأول ـ أن نعتقد أننا بإزاء «مهزلة» ليس أكثر، حتى تقول حليمة لزوجها عقب اقراره بالعجز عن مواجهة العملاق: " لماذا تقف مثل الرجال إذا؟ " ....
" حليمة: عيل، ليش واقف مثل الريابيل جذيه؟ ".

فلا يجد في سخريتها إهانة مثيرة أو مستفزة، بل يجذبها إلى مستوى الواقع ـ الرمز، بعيدا عن روح المهزلة، إذ يقول ببساطة:

" منصور: الخوف ".

ثم لا يلبث أن يغادر المستوى الشعوري للحدث، إلى المستوى المادي، فالعملاق قدم لهما كل شيء لا مجال لرغبة محرومة، لولا:

" حليمة: (تمسح شعره) لو ماهالشرط، كنا عايشين في الجنة ".

لقد جاءت كلمة «الجنة» في سياقها وموقعها المناسب، كما اعتبر شرط عدم الانجاب موافقا تماما، ومتعسفا بوضوح (في حدود الحدث المسرحي)، فمادام يعيشان معا، رجلا وامرأة، كيف يمنعان من استكمال معنى وجودهما، كيف يمكنهما الحفاظ على هذا الوجود معلقا بين أن يكون وألا يكون؟

وتقوم الأشباح الثلاثة، كمعادل أو خط مواز مستمر، بدور «الكورس»، أو الجوقة في التراجيديا الكلاسيكية، إنها تكشف ما في الضمير، وتمهد للحدث وتعلق ما جرى، وتثير احتمالات التوقع:

شبح٢: (بحدة) يواجهه.

شبح امرأة: يهادنه ويفتك.

شبح ١: وأنا أقول يطلع من البستان.

شبح امرأة: البستان أرضه وبيته لازم يبقى.

شبح ١: الدنيا وسيع، وهواها أنظف، يطلع.

شبح٢: حياته وحياة عياله فوق الأرض اللي شربت عرقه. يبقى.

شبح ١: الحياة في المغامرة .... الخ.

وهكـذا يتحـول «منصـور» (آدم) مـن رمـز العصيـان، أو الخطيئـة، الى رمـز المغامـرة، والكبرياء، إنه يـرود أرضا جديدة، يقـوده الحلم، أو الوهـم، ولن يتبين حقيقة ما ينتظره إلا بـالتوغل في التجربة مهما كانت عـواقبها. إن منصور وحليمة يطبقان شرط «الوجودية» في معنى الإنسـان، إنه «مشروع وجود» يظل معلقا إلا أن يواجه الخطر، ويقبل المغامرة، ويقتحم عـالما جديدا، يحقق فيه ذاته ويشكل فيه علاقته بالآخرين وفق ما يستهوى مذاقه الخاص.

لقد أعلن الشبـح رقم ٢ أن «الحلم سيد الـواقع»، وهذا مبدأ وجـودي أيضا، غير أن الحلم ينتمـي إلى عالم الوجـود الناقص، أو مشروع الـوجود، حتى يعـانق معاناة التولد بالممارسة.

وعلى مساحة المسرحية تنتشـر العلامات العادية، تحدد مسار الرمـز، فالزوجان في رحلتهما مـا بين البستان والمدينـة فقدا البـوصلة التـي كانـت تحرس وجهتهما، وشمسان يثور بصاحب العمل الذي يـأبى عليه إلا أن يشيل هموم الدنيا وهمومه وهموم الناس جميعا، ثم هموم عياله!!، لهذا يتمـرد على العمل، وبرباط وحيد على احدى العينين يتحول إلى متسول فيكون خير شاهـد على خيبة الأحلام الإنسانية قبل أن تبـدأ، لكنه (ونحن نعرف مـا يرمز إليه) يتنصـل من الصور الورديـة التي حملتها رسائله، فقد كان عليهما أن يفكرا:

" شمسان: .... قليل من الشك كان يمكن يحميكم.

حليمة: ما تعودنا نشك، كل اللي حوالينا واضح، ويسطع ".

وبعد حوار يائس يقدم نصيحته المتأخرة جدا:

" شمسان: رجعوا مكان ماجيتو يا حليمة، رجعوا مكان ماجيتو يا منصور..... رجعوا البستان....

منصور: قلت لك ما نقدر نرجع، حليمة حامل وما تقدر على التعب".

أما حين يشاهد منصور وحليمة صاحب المجمع (المدينة) الذي يعيش حياة البذخ والانحلال، فإنهما يتهامسان:

" منصور: (يشرد) كأني شايفه من قبل.

حليمة: أنا بعد.

وإذا يجلسان مرهقين بحثا عن التقاط أنفاسهما، يتحرش بهما وكيل صاحب المجمع، لما رأى من جمال المرأة، ووحدة الرجل، فيأمرهما بالانصراف.

حليمة: احنا قاعدين في أرض الله.

الوكيل: (بعنف) هذي مو أرض الله، أرض الله هناك (يشير للبعيد) ذاك الصوب، أما الأرض هذي..... البيوت والدكاكين ملك بوجلثم، الريال الطيب اللي كان واقف هني".

أرض الله هي الجنة، أما هذه الأرض فهي ملك لقوانينها، تعمل بآليات نابعة من وضعها، وهذا المدى الفلسفي أعطى الحدث المتنامي قوة زاخرة بالاثارة ومعاودة التأمل:

" الوكيل: حملتى؟!

منصور: ليش، الحمل والولادة ممنوعة عندكم؟

الوكيل: إلا بإذن رسمي من البلدية، ومن المستشار، وانتو خالفتو القانون.

منصور: يعني عندكم اللي بيفتح دريشه، واللي بينجب ولد كله واحد؟

الوكيل: لازم ياخذون رخصة من البلدية".

هذا هـو عالمنـا، خلقه اللـه، نعم، ولكنه خلقـه بقوانينـه الخاصة، وتـرك هذه القوانين تعمل بقواها، ومن خلال البشر.

لقد تحدثت الأشباح الثلاثة إلى منصور، تواسيه في انتكاس حلمه، وتبين له أنه لم يكن على خطـأ، فالحلـم أساس الوجـود، وعلى من يـرغب في تحقيـق حلمه أن يكون عنده «عقل المجنون» و «قليل من فـدائية العاشق» مع تحقق هذا الشرط في منصور، فإنه لم يحقق حلمه، بل أحس بـأن عالمه كله مهدد، بالفساد، بالعفن، ولا تطهره إلا النار المشتعلـة، وقد كان، فكانت هـذه الكوميديا السوداء، النـابعة من عمق تـراجيديا المصير الإنساني، وكـأننا ـ بصـورة أخرى ـ مع محاولـة علي سالم، حين حمل مأسـاة أوديب إلى مستوى الكـوميديا، مع هـذا، فإن مغامـرة علي سالم مأمـونة إلى حـد كبير، إذ عرضـت لمعنى جـزئي، عن الجماهير والبطـل، أما هـذه المسرحية فإنها تحفر تحت جذور شجرة الوجود الإنساني، في أعماق أرض مجهولة، لا يستطيـع أن يقاربها غير الحلـم والشعـر والاسطورة، فكـانـت هـذه المحاولـة الفريدة ذات الطابـع الخاص، علامة على جدية الفكرة، واستقـلال الرؤية، حتى وإن لحقت بها بعض جوانب القصور.

أما مسرحية «الكنز» وهي المسرحية الثالثة التي نعنى بها من بين ماكتب عيسى الحمر، فإنها لم تتخلص من آثار واضحة لمسرحية «حليمة ومنصور» بل تبدو كأنها تجربة سـابقة عليهـا (بروفة) أو نسخـة أولى، تم اصـلاحها، فبعد مقـدمة لتـأكيد الطابع الحكائي، وايقـاظ وعي المشاهدين بالقضيـة، تبدأ «الحدوتة» كما بدأت في «حليمة ومنصور»، فهنا يعيـش زوجان في بستان جميل، هما أبو خضاعـة (وتأمل الخضوع في الاسم) وزوجتـه، وقد خالفا شرط المالـك للاقامة في البستـان حيث انجبا طفـلا، وبنيا كوخـا، ومن ثم كـان لامحيد عـن طردهما، وقد طـردا إلى بقعة جرداء، ظناها بـلا مالك، غير أن صاحبها ما لبث أن ظهـر، وله وكلاء، وعملاء الخ، وهكذا تظهر الدنيا صغيرة، كثيرة الأسوار، مملوكة بالكامل وإن ظننا أن لمثل

أبي خضاعة في فقره وضياعه مكانا. وتستمر المطاردة ليستقر الرجل وزوجته في مدينة، له فيها قريب، لكن قرابة المدن كأهل المدن عامة، محكومة بالمصالح، موجهة بالمحاور، والصراعات. وهذا هو المدخل الذي يروق للكاتب حين يشير إلى فساد الادارة، وتحايل الأغنياء وأصحاب النفوذ للسيطرة على مقادير الفقراء، واستنزاف أموالهم ودمائهم.

إن الكاتب يحاول أن يجدد في وسائل التشويق من استخدام الجوقة، والدمى والأشباح، وتوظيف الحكاية الشعبية (الديك الذي يبيض) وتعدد الأقنعة للشخصية الواحدة، وهي هنا «عبدان السنطور» ابن عم أبي خضاعة، الذي تخلى عنه، وسبح مع تيار المكاسب، لم يبخل عليها بثمن، حتى لو كان الشرف، وهكذا بدأ عبدان سقاء، وظهر في أقنعة: كاتب الديوان، (ص٤٧) مع أنه لا يعرف القراءة، ثم مساعد الوكيل برهم (٥٢)، ثم يرتدي قناعا جديدا لا ينتمي لوظيفة وإن مارس معاداة العامة (ص٦٨)، وقناعا رابعا وهو يقوم بتضليل الناس (ص٨٢) وكأنه أبو الفتح السكندري بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني، الذي يحترف في كل مقامة حرفة مختلفة، غير أنه ماكر مخادع هدفه الكسب السريع، واقتناص المال، في كل الأحوال.

وهناك فارق جوهري بين المسرحيتين، في لغة الحوار، فمسرحية «حليمة ومنصور» تتكلم بلغة الحياة، والشارع، ومن ثم جاءت اللغة معمقة لمجرى الحدث ومستوى الشخصيات، في حين ظلت «الكنز» حبيسة لغة فيها قدر من التصنع، تماما كحكاية الديك الذي يبيض!!

الفصل الثالث



الفصل الثالث

إعادة التشكيل (مستويات الاعداد)

قد لا يكون مطلوبا منا، وليس هنا مجال الخوض في تحقيق المصطلحات، والفروق الدقيقة بين: «الاعداد» و «المسرحية» والتكويت والتقطير والبحرنة والتعمين والسعودة.... الخ. سنكتفي بالدلالة العامة، أو القدر المشترك، وهو تدخل كاتب مسرحي خليجي بأعمال التعديل (بدرجة ما إعادة صياغة) في نص مسرحي متداول، ليكون هذا النص أكثر تقبلا في صيغته الجديدة، لدى المشاهد الخليجي. إن درجة «التدخل» ـ أو الاعداد للعرض، تتدرج ما بين مجرد مراعاة اللهجة وأسماء الشخصيات وبعض المهن التي تشغلها، وما إلى ذلك من أمور سطحية، والتدخل في تطويع الفكرة الأساسية (يسميها لاجوس آجري): المقدمة المنطقية)، التي قامت عليها المسرحية. ومهما كانت درجة التدخل بالاعداد. فإن اختيار النص ذاته سيكون له دلالة اجتماعية وفنية. لقد اخترنا عددا من الأعمال المسرحية التي شهدتها الخشبة في الخليج، تمثل درجات من إعادة التشكيل، وبصفة عامة، لابد أن تكون هناك فروق بين «مسرحة» رواية (أي تحويل حكاية في داخل رواية إلى مسرحية) وهنا ستكون إعادة التشكيل شاملة للصياغة، والشكل، وتوزيع المادة (الأحداث والمواقف) على مراحل هذا الشكل، وحجب غير الممكن ظهوره على المسرح، واختيار نقطة البدء ومشهد الختام، والتدخل في عدد الشخصيات ودرجة أهميتها، وهكذا. وأخرى تصور حياة ليست حياتنا، وشخصيات لا تنتمي إلى ما ننتمي إليه. فإذا كانت إعادة التشكيل (وربما كانت الكلمة الأقرب هنا هي الاعداد) تنحصر في نص مسرحي فإن درجة التدخل ستكون أقل جذرية، على اعتبار أن «المادة» مسرحية بطبيعتها، والشخصيات قد أخذت مواقعها حول بؤرة الصراع، وأمسكت بأطرافه، ومن المتوقع ـ نظريا ـ أن يكون التدخل بهدف المواءمة، أو «تهذيب» النص بما يجعله مقبولا بالقياس إلى مشاهد يحيا حياة مختلفة بعض الشيء، عن حياة أولئك الذين استوحاهم الكاتب، والذين أبدع مسرحيته متوجها إليهم بها.

ومـن الواضـح أن هذا المستـوى من العـلاقة لا يـذهب فيـه الجهد إلى اثبـات الصلة، وتأكيـد التأثير، وإنما يذهب إلى رصد أوجه الاختـلاف، وتقليلها ومدى اخضاعها أو تنـاسقها مع الفكرة الأساسيـة للكاتب المبدع، أو تناسبهـا مع فكرة الكاتب المعد.

إن المسرحيـات التـي أعـدت عـن روايــات أو قصـص قصيرة، تعـد قليلـة، والسلوك الأكثر اعتمادا هو التدخل في مسرحيات عالمية، أو عربية، بإجراء عملية «مكياج» لتـأخذ السمت الخليجي، على أن هـذا التدخل، حتى في نطـاق الأصل المسرحـي، قـد يمس جـوهـر الفكـرة، كما سنـرى، وقد يكتفـي بهذا «المكيـاج» السطحي الذي أشرنا إليه. ولا نستطيع أن نجـزم بأسباب التدخل بالتغيير، لأنها تختلف تبعـا لأمور متشعبة، قد تكـون الفهم الخاص للمعد، أو توجهـه الفني إذا مـاكان مخرجـا، أو صعوبـة الفكرة الأسـاسية، أو كثـرة عدد الممثلين، أو وجـود ممثلات أو مهـن لا يتسع لها صـدر المسموح بـه اجتماعيا ..... وهكـذا. وهنا لـن نلجأ إلى التقصي والاحصاء، ونكتفي بعدد ـ ليس بـالقليل ـ يكشف عن اتجاهات التدخل بإعادة التشكيل، ومستوياته.

(١) بيت الـدمية، التي أصبحت المرة لعبـة البيت، قضية اجتماعيـة، احتفظت بالأساس والهدف.

(٢) الثمن، التي احتفظت باسمها، مسرحية نفسية، وبهدفها.

(٣) الغرباء لا يشربـون القهوة، التي أصبحت: الجيران الذيـن شربوا القهوة، فتغير المغزى تماما.

(٤) موت مـوظف، التي أصبحت: عطـس وفطس، فتغير الشكل الفنـي من القصة القصيرة إلى المسرحية.

(٥) ثم محاولتان لكـاتب واحد، احداهما اعداد لمسرحيـة، هي «الخروج» التي أصبحت «الخيمـة»، والأخرى إعادة تشكيـل لروايـة «اللؤلؤة» التـي أصبحت: «الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن».

١ـ المرة لعبة البيت:

«بيت الدمية» مسرحية هنريك ابسن[1]، النرويجي، أصبحت« المرة لعبة البيت في الكويت، بعد أن مرت بقلم صقر الرشود، عام ١٩٦٨، بعد قرن كامل تقريبا، من تأليفها. إنها ليست عن حرية المرأة، لقد كانت «نورا» حرة، مؤتمنة على مشاعرها وسلوكها تجاه أسرتها، وفي المجتمع، ولم تكن نورا ـ النرويجية ـ وحدها تستمتع بهذه الثقة الآمنة، إن نورة ـ بالتاء المربوطة ـ الخليجية تحظى بنفس القدر، كما تمناها المعرّب، المكوّت، وليس كما يطيق واقع السلوك الاجتماعي، وقدرة الأعصاب العربية، الملتهبة عادة بروح القلق والتحدي، إلا من عصم الله. إن نورة لا تقف عند حد اشعال السيجار للدكتور ناصر (العجوز المريض، الوحيد، الثري) صديق الزوج (بديل الدكتور رانك) إنها تحلم به بطلا منقذا، يقيل عثرتها المالية التي توشك أن تتفجر، ولا بأس بأن يهواها بشرط إلا تعرف هي بذلك، إلا بعد رحيله عن الدنيا، ليذهب بسره معه، ويأتيها الانقاذ المالي خالصا من الريبة، بريئا من الظنون. إن هذا الحلم الملتوي عند مورا النرويجية، ونورة الخليجية، حين يحاول أن يتنفس ـ على مستوى الواقع ـ يصطدم بأمرين: أحدهما يرجع إلى ضعف شخصية «الدمية» الحالمة، التي تريد أن يفطن الآخرون إلى ما تحتاج، ويقدمونه دون جهد منها في طلب العون، ولهذا تراجعت دون أن تفضي بحاجتها إلى المال، إلى صديق الأسرة، الذي يخصها هي بود خاص، مع معرفتها بهذه المنزلة الخاصة، وبأن المال لا يعني الكثير بالنسبة إليه، وأنه سيكون سعيدا بأن يحقق لها أمنية، أو يرفع عنها كربا. الثاني أن الدكتور العجوز الذي أحس دبيب الموت، وأن مرضه الوراثي بلغ مداه، وأنذر بالنهاية، رأى ألا يذهب حتى

١ـ ابسن، المسرحي النرويجي الأشهر، أستاذ برنارد شو، عاش بين عامي ١٨٢٨ و١٩٠٦م وموضوع مسرحية «بيت الدمية» المناداة بحرية المرأة ومساواتها بالرجل، وقد قوبلت بثورة عارمة في كل أنحاء أوربا، ثم ما لبثت أن أصبحت من كلاسيكيات المسرح العالمي، وظهورها عندنا يعبر عن حاجتنا إلى الشعار الذي رفعته المسرحية.

في كتاب «ابسن النرويجي»، للكاتبة الإنجليزية ميوريل براد بروك، فقرة خاصة عن «بيت الدمية» (١٥٠ ـ ١٧٣) وتعتمد مقولة ابسن عنها أنها أول مأساة حديثة، ومنها تنطلق الدراما الاجتماعية، وتصفها المؤلفة بأنها ليست أعظم أعمال ابسن ولكنها أبرز أعماله، بمعنى أنها غيرت مجرى الأدب تغييرا حاسما. ويضيف برنارد شو عن ابسن: أنه لا يعطينا أنفسنا فحسب، بل يعطينا أنفسنا في عقدنا ومواقفنا ذاتها. وتقول الكاتبة عن مسرحية بيت الدمية ـ تحديدا ـ إنها أقل مسرحيات ابسن تأثرا بالطابع النرويجي، والنرويج، بالقياس إلى إنجلترا وفرنا تخلو من حياة المدينة، فالمرأة لا تستطيع أن تعمل، ولابد أن تعتمد على الرجل الذي يكسب أجره دون مشاركتها. لعل هذا أن يوضح لنا جانبا من أسباب إقبالنا على هذه المسرحية، وإعطاء كل قطر عربي ملامحه الخاصة لنصها النرويجي.

يقضى بسره، إنه ينطوي على هوى دفين للزوجـة الشابة. كيف كان رد الفعل على هذا الاعـلان المخبّأ، الذي كـانت تعرفـه الزوجـة الشابة، ولا تجد فيـه ضررا بل تتقبله وتغذيه باصطفاء هذا الرجل واظهار الابتهاج بالحديث إليه.

قالت نـورا النرويجية: كفى، كفى، ألسـت خجلا من نفسك يـا دكتور رانك؟ وحتى يعتزم مغـادرة المكان، تعيد بلباقة تصحيـح العلاقة، بأنها بين الـدكتور من جانب، وبينها مع زوجها من جانب آخر، ولا يصح أن تكون لها خصوصية فيها، فتقول له وهـو يهم بالخروج، وهي تبتسم لـه: لن تمضي عنا بغير عودة، فتـورفالد (هيلمر زوجها) وأنا، لا نستغني عنك!!

كان هذا المشهـد النرويجي يجري بين صديق الأسرة وزوجة صـديقه، في منزل الزوجيـة، والزوج نفسه مشغـول في مكتبه ببعض عملـه، فما كاد الدكتـور رانك يفرغ شحنة قلقه بـالافضاء بسره، ويتلقى «التوجيه» المهذب مـن نورا، حتى اتجه إلى المكتب، ليشـارك صديقـه في جلسته، كـأن لم يحدث شيء. نتأمـل هذا المشهـد النـرويجي، دون أن نتـورط في اتهام سـاذج بالضعـة، أو اتهام سيء بـالقـدرة على التلوين. إن الكلمات ـ عندهم ـ دلالة على معانيها، والمشاعر والعواطف محددة بما تعنيه الكلمة، وليسـت الكلمات مصائد للاستدراج، أو بالـونات اختبار.... لهذا انصرف الـدكتور رانـك إلى مجلـس صديقـه دون شعـور بـالخطأ أو الخطيئـة.... وبخاصة أنه رجل في سبيله إلى موت عاجل.

فكيف تصرفت نورة ـ الخليجية ـ في نفس الوقت؟

إنها تطلعـه على جروحهـا، وتعطيه الحق في أن «يطـالع إلى السـاق بس» مثـل أصلها النـرويجي، لكنها حين تـلاحظ كيف ينظـر إليها، تـداعبه، ولكـن كيف؟ " نورة (تـركز نظرهـا فيه لحظة) قلة حيـا ..... (تضربه على اذنه بـالجوارب) هاه .... تستاهل (تطوى الجوارب مرة أخرى).

الدكتور: مو مسموح لي أشوف أبعد من ها الشكل؟

نوره: لا، لأنك قللت حياك (تقلب في الصندوق، وهي تدندن).

الدكتـور: (بعد لحظة صمـت) ما تتصورين اشكثـر ارتاح لما أدخل هـالبيت، لأني أسولف وياك بمودة، وبدون تكلف.

نورة: (باسمة) أعتقد أنك تحس بينا كأنـك واحد منا وفينا "وما دامت نورة ـ بالتاء المربوطة ـ تسمح للدكتـور بمشاهدة جواربها، وتضربه بها على اذنه مداعبة، وتتحدث معه عن حـدود المسموح بمشاهدته من جسـدها، فلماذا لا يفضى إليها بحبه؟ لنتـأمل هـذا الختام للمشهـد، والمفارقـة، أو المسافـة الواسعـة بين دوافعه (الشرقية) ونهايته (الغربية):

الدكتور: أنـا حلفت أنك لازم تعرفين الحقيقة قبـل أن لا أموت، والحين انتي عرفتي شعوري نحوك يا نورة.

نورة: (تنهض في عزم وهدوء) خلني أطوف من فضلك.

الدكتور: (يفسح لها طـريقا لكي تعبر من أمامه، ولكنه يبقـى في مكان جلوسه ساكنا) نورة.

نورة: (عند باب الصالة) مرزوق، شب الاتريك من عندك، (تتجه إلى المدفأة) دكتور ناصر، طريقتك ماهي عدلة ترى.

الدكتور: علشان جيتك، طريقتي ما هي عدلة؟!

نورة: ماكو داعي تكشف أسرارك.

الدكتور: تقصدين أنك كنتي تدرين؟!.

يضاء المكان

هكذا يبـدأ الموقف، وينتهي بإضـاءة المكان، بأنـه يعرف أنها كانت تعـرف أنه يحبها، وهي الزوجـة (الدمية) الفاضلة. فهل يطيق واقعنـا مثل هذا التقارب؟ إن المعرب لم يكـن غافلا عـن الفرق بين الممكن، والمحتمـل، والمرفوض اعلانـه من عبارات المجاملة، فضلا عن مؤشرات الحب، لكن الرشود رأى ـ وهو على حق ـ

إن هـذا الموقف مما لا يمكـن حذفـه، ولا تغييره، ليـس لأن شخصيـة الدكتـور العجوز المريـض تؤدي دورا لا يمكن الاستغنـاء عنه بالنسبة لـذاته فالحق أنـه لو أهمل تماما ماكنـا لنشعر بغيـابـه كشخص، ولكننـا ـ في نفـس الـوقت ــ ما كنـا لنستوعب أبعاد شخصية نورا، ونصل إلى أعماق منطقة «الحلم» في قرار ضميرها، ونلامس هشـاشة مفهوم « البراءة» عندهـا، وتتجلى أمامنا المساحـة الشاسعة بين أحكـامها النـابعة مـن تصـورها الخاص حيـث تنطلـق أوهام البطـولة والنقـاء، وأحكام المجتمـع الصارمة التـي لا تلقى بـالا إلى النيات. إن السيدة التـي يسمح ضميرهـا بأن يتعلـق بها رجل، وتستبقـى مودتـه، وتلقاه آملـة في هبة كبيرة منـه، شريطة ألا يخدش المظهـر الخارجي، فيعلـن عن حبه لها، هـي بذاتها السيـدة التي أذنت لنفسها أن تـزوّر توقيع والدها على صـك الدين، ولا ترى في هـذا ما يصم كرامتها، ما دامت جادة في أداء أقساط الدين حريصة على السداد.

أما المشهد الذي يجافي واقع الحال عندنا، ويحتاج إلى كثير من التسامح كي نقبل بقاءه في الصيغة الكـويتية، فهو المشهد الأخير في المسرحيـة (أو المشهد الاجباري حسب مصطلحات لاجوس آجري) [1]. لقد أعاد فهد ـ موظف البنك المفصول لسوء سلوكه ـ (كـروجشتاد) صك الدين إلى خالد، فاطمـأن باله على الفور، ولم يجد حرجا في أن يستـدير مائة وثمانين درجة، يحاول أن يسترضي زوجتـه، إن نورا النرويجيـة لم تعبأ بتوسـلات هيملر وصممـت على مغادرة بيت الـزوجية دون أن تفرق الكنيسـة بينها وبين زوجها، وصفعـت الباب خـارجه، تلك الصفعـة التي وصفت بأنها ظلت تدوى في اذن أوربا زمنا طويلا، لهذا السبب الديني (وقد منع عـرض المسرحيـة في النرويـج نحـو ربـع قـرن لهذا السبـب نفسه) أمـا في ملتنـا السمحـاء فـإن المرأة تستطيـع أن تغـادر بيـت الـزوجيـة دون اذن الـزوح ودون استئذان أية سلطة دينية، وكل ما يمكن وصفها به أنها «ناشز» وهو حكم أدبي، له آثار مادية محدودة [2]، غير أنه لا يجبر الزوجة على العـودة كرها إلى زوج رفضته.

١ـ استخدم لاجوس آجري هذا المصطلـح رغم رفضه له، وهو يعني قمة التشوق، والترقب في السياق المسرحـي، وتعليل رفضه ان كل مشاهد المسرحية «إجبارية» مادامت نابعة كبرهان على المقدمة المنطقية.

٢ـ لاتحصل الزوجة الناشز على مؤخر الصداق، ونفقة المتعة، بعد أن تطلق.

فإذا تأملنا واقع الممارسة سنجد أن الزوجة الأوروبية قد انتزعت حق الانفصال، لم تعبأ بالكنيسة، وهذا عكس الزوجة المسلمة التي انتزع منها حق «النشوز» واخترع لها بيت الطاعة، فلم تسترد ماهو حقها إلا مؤخرا جدا، ولعلها لا تحظى به في مواطن كثيرة. نعود إلى هذا المشهد الاجباري، وقد صممت نورة ـ بالتاء المربوطة ـ على مغادرة بيت الزوجية وهذا من حقها اليوم، كما كان من حقها عرض المسرحية عام (١٩٦٨) ولكن دون هذا الحق، أيامها وأيامنا كثير من أهوال التهديد، والضرب، والادعاء..... والاتهام الخ....

غير أن صقر الرشود كان له رأي آخر، أو رؤية أخرى، هكذا رسم حالة الأسى المترفع، والحزن النبيل، والانسحاب الرومانسي الذي صممت عليه نورة، وهكذا صور حالة الجزع للفقد، والأمل في الغد، ودماثة الأخلاق والندم على تجاوز الحد عند خالد.

نورة لا، (تلتف بالوشاح) مع السلامة يا خالد، ماني خايفة على الجهال (الأولاد) لأني أدري أنهم في أمان.... وأنا ما أفيدهم بشيء.

خالد: بمرور الزمن يا نورة .... بمرور الزمن.

نورة: من يدري؟ من يعرف المستقبل؟

خالد: لكنك زوجتي حتى لو تغيرت الأحوال.

نورة: اسمع يا خالد. يقولون إن الزوجة إذا تركت بيت زوجها مالها أي حق، وأنا مبريتك، مالي أي حق عندك. خلاص انتهى اللي بينا، وكل واحد يشوف طريقه. هاك خاتمك.... وعطني خاتمي.

خالد: حتى الخاتم يانورة؟

نورة: حتى الخاتم.

خالد: هاك (خذيه).

نورة: والحين انتهينا، والمفاتيح هناك، والخدم أعرف مني في البيت، وأنا باكر

أدز (أرسل) غنيمة تاخذ باقي الأغراض.

خالد: انتهى كل شيء، ما انتي مفكرة فيني بعد اليوم يا نورة؟

نورة: فكري كله بينشغل عليك وعلى عيالي، وعلى هالبيت كله.

خالد: أقدر اكتب لك، والا أكلمك بالتلفون؟

نورة: لأ، أرجوك لا تتصل فيني.

خالد: اسمحي على الأقل ارسل لك.

نورة: لا ، لا ....

خالد: من حقي إني أساعدك إذا احتجتي.

نورة: لأ، أنا ما أقبل المساعدة من غريب.

خالد: نورة .... ما تبيني (ألا ترغبين) أكون لك أكثر من غريب؟

نورة: إذا احدثت معجرة المعجزات يا خالد.

خالد: أي معجزة ... قولي لي.

نورة: ننسف أفكارنا ونغيرها .... إلخ.

كما نلاحظ، هـذا فراق «باريسي» من مستوى رفيع، لا أمـل في وجوده في بلاد الدمـاء الساخنة والأعصـاب الملتهبة، وإذا حـدث (نادرا) فإنـه يشير إلى خلل في العـلاقة الـزوجيـة دفين، وهو مـالا يمكـن تصوره في «خـالـد» الذي كـان يهدر بالسباب والاتهام والسخـط وينزل العقوبات الماحقة منذ لحظـات. فكيف «بلع» صقـر الرشـود هـذا المشهـد، وبأي مبرر أراد لنـا أن «نبلـع » امكـان حدوثـه في الكويت (وهو ما ينبلع موليه)؟!.

السر ينكشف في زلـة قلم، لم يجد مـا يملكها «ننسف أفكـارنا، ونغيرهـا» فقد قالـت نورة في بقية الجملـة الحوارية: "أوه، أنا مـا أؤمن بـالمعجزات يا خـالد". الرشود يريـد أن ننسف معه المنظر التقليدي الصاخب في فـراق بيت الزوجية ...

يريد أن نعود إلى أهم معنيين دار حولهما مسرح الرشود تأليفا وتعريبا واخراجا أيضا: الحرية ، الانسانية [1]. مع هذا، هناك تعسفات كان يمكن تجنبها، سقطت فيها محاولة الرشود، مع امكان البديل، دون الحاق أي درجة من الأذى بجو المسرحية الأصل. إذا كان الرشود استطاع أن يفرق بذكاء فطري يقظ بين ضرورة أن ينص على أن مرض الدكتور الذي يهدد حياته سببه الوراثة عن أبيه (وسبب الضرورة أن الوراثة كعامل مؤشر في تكوين الشخصية صفة أساسية في فن أبسن، وقد أدار عليها مسرحيته الأخرى: الأشباح، ولم يهملها في البطة البرية)[2] وتجنبه ـ في نفس الوقت ـ أن يسمى المرض فلم يصرخ أمام الجمهور أن الدكتور ضحية مرض الزهري (السفلس)، وكذلك استطاع أن يفرق بين ضرورة النص والتأكيد على أن «فهد» شخصية شريرة، انتهازية، وأن في حياته «خطأ» عوقب عليه، وأن يتجنب وصفه بما وصف به كروجتشاد، بأنه يتعامل بالربا، لابد أن «فهد» أقرض نورة ـ بالتاء المربوطة ـ بالربا أيضا، ولكن الرشود لم يرد أن يسجل على مواطنه، أمام جمهوره المسلم أنه يتعامل بالربا، فظلت هذه النقطة مسكوتا عنها.... وهذه حساسية ولباقة من الرشود لاشك فيها، غير أن المحير حقا أن تقع نورة الكويتية أسيرة نورا النرويجية في أمر تافه، في مفتتح المسرحية حيث يستولى عليها فرح صبياني وهي عائدة من السوق ومن خلفها حمال، يحمل شجرة الميلاد، إن هذا يخدش واقعية الشخصية والحدث، ومثل ذلك تلك الحفلة التنكرية (التي لم نشاهدها على المسرح)، وقد دعا إليها بيت الفواز، واستعدت لها نورة برقصة التارانتيلا (وهو اسم انثى العنكبوت المشهورة بافتراس زوجها) الكويت تعرف الحفلات جيدا، وتقيمها بيوت كافة المستويات لأدنى مناسبة كما يقال، ولكنها لم تكن تنكرية، ولم تصل إليها تلك البدعة الفارغة، فما الذي اغرى الرشود بذكرها؟ هل هي أحلام التغريب!! أن تصبح الكويت قطعة من أوروبا، (كما تمنى الخديوي اسماعيل لمصر) مع هذا فإنه جعل نورة تتكسب أبان مرض

١ـ وهذا ما نجده في أهم مسرحياته: الطين، المخلب الكبير، الحاجز، ومسرحياته المشتركة مع عبدالعزيز السريع. راجع كتابنا: «صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية». الناشر: جامعة الكويت، منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ط. أولى ـ الكويت ١٩٨٠م.

٢ـ والعناية بعنصر الوراثة أحد منجزات المذهب الطبيعي، فلم يعد الإنسان عجينة طرية يشكلها المجتمع، وحسب، وإنما تحكمها وراثتها أيضا. هذا ما أقره إميل زولا وغيره من الطبيعيين، وكان ابسن معاصرا، وركنا من أركان المذهب غير أن صقر الرشود ـ كما رأينا في مشهد فراق الزوجين ـ لم يستطع أن يتجنب الرومانسية، وهي البديل (الشرقي) للنظام وانضباط السلوك.

زوجها بـالخياطة والتطـريز، ولم يتماد فيجعلها صـورة من أصلها النـرويجي، وقد كانت تطرز وتخيط وتنسخ القضايا لمكاتب المحامين!! وإذا كان يعرف أنه ليس في مستطاع زوجة عربية أن تنسخ قضايا المحـامين في بيتها، لمجافاته للممكن وقدرة الشخصية (في ظروفها ومرحلتها) فكيف ساغ له أن تقول غنيمة لصديقتها نورة: " ما يحق لك تتسلفين وزوجـك ما يدري، القانـون ما يوافق على هـذا " فعن أي قـانون نتحـدث؟! . رغم هـذه العبارات الشـاردة، فإن الملاحظـة الأساسيـة أن الرشـود استطاع أن يحافظ على جوهـر فن ابسن المسرحي، بـالحرص على أفكاره الأساسية التي تعرف قيمتها من تكرارها في مختلف أعماله.

في «البطة البرية» كان الصراع حول مفهوم السعـادة، وهل هي فيما تعتقد أنك سعيد به، حتى لو كنت واهما، أو أن السعادة في معـرفة الحقيقة مهما كانت مرة أو قاسية، وقد جاء هذا المعنى على لسـان غنيمة، التي رأت أن الزوج لابد أن يعرف ما تورطت فيه زوجته، ولا ترى خطرا في العاصفة المتوقعة: " لازم ننقذ هالبيت، ونكشف الحقيقـة فيه، هـالبيت مبنـي على الكذب، وإذا كشفنـا السر لخالد، راح يكون بينه وبين زوجته تفاهم، ويعيشون سعداء " .

وقد ظلت نـورة ـ بالتاء المربوطة ـ حـريصة على كل ما انطوت عليـه صاحبتها النرويجية، وقد رسمـت بدقة متناهية في الحقيقة (بصرف النظـر عن شجرة الميلاد ورقصة التارنتيلا) فهي امرأة تتوق إلى أن تكون بطلة، أن تشعر بالخطر، أن تصنع شيئا خارقا يبهر الآخرين، تـريد أن تكون شهيرة أو ضحية... ولأن خيالها شديد النشـاط فإنها لم تكتشـف مافي زوجهـا من صلـف، وقسوة، وأنـانية، رغـم عشر سنوات مـن الزواج، إنها لم تعـرفه على حقيقتـه، كانـت تعتقد كـل ماتسمـع من معسول كـلامه، وتظن أن مشكلتها الحقيقيـة أنه سوف يضحـي بنفسه، أو يحول بينها وبين التضحية بنفسها، لهذا كـانت الصدمة بالغة البشـاعة، إنها لم تتمرد على موقعها كـدمية، لقد تقبلت هـذا طوال المسرحية، فهي القطـة والعصفورة، الخ، وهي تخبىء الكاكاو وتأكلها رغم تحذير الطبيب... إنها مقتنعة بأنها دمية، وتعامل نفسها على هذا الأساس، ومـا كان تدخلها للسلف من أجـل انقاذ زوجها خطوة

خارج نطـاق مستوى الدمية، بقـدر ما كان تأكيـدا لها، إنها بطولة طفوليـة، عمل خارق وأحمق..... ومع هذا فقد كنا معها في صدمتها، وفي تمردها، وفي دعوتها لنا أن ننسف أفكارنا تجاه المرأة الدمية ... بشرط، ألا تكون المرأة في نظر نفسها ـ مجرد دمية، فهذا هو جوهر القضية.

٢ ـ الثمن:

بعد عشريـن عامـا كاملـة من «بيت الـدمية» يتجـه عبد العـزيز السريـع (عام ١٩٨٨) إلى آرثر ميللر، ويختار من بين أعماله مسرحيـة «الثمن» يضع على غلافها عبارة تحدد دوره أو نـوع تدخلـه: «أعدهـا للهجة الكـويتية بتصرف محدود». إن القضيـة الأساسيـة في مسرح ميللر هـي الصراع الإنساني المعـاصر، الذي يطعـن القيـم، ويجتـاح الأحلام، ولا يبقـى على شيء مـن طمـوح الفرد إلى المثـاليـة، أو حرص الجماعـة على الحياة في سـلام، هذا مـن الوجهـة الفكريـة، أما مـن ناحيـة المعالجة الفنية فإن عبقـرية ميللر تتجلى في كشفه عن أقنعة النـاس طبقة بعد طبقة، حتى تتداخل ألوان الوجوه، وتختلط أشلاء العواطف، فمسرحياته ليست صراعا بين الخير والشر، أو الصلاح والفسـاد، إنها صراع بين أمشاج مختلطـات من كـل العواطف البشريـة، التي يصور بها وجدان الفرد المعاصر، وان كـان من فرق بين شخص وآخر، فـانه اختلاف في النسب، وحجـم المعرفة، وقوة المواجهـة، وليس فـرقا في الايمان الـداخلي، لأن الجميع ــ في النهايـة ـ قـد صبت قـوالبهم في هـذا المجتمع (الأمريكي) الذي لا يرحم.

إن السـؤالين المهمين هنـا يتلخصـان في: دلالـة اختيار عبـد العـزيـز السريـع لمسرحية «الثمن» ومدى امكان تحويل النص المرتبـط ببيئته وزمانه إلى نص عربي، خليجي، كويتي، قادر على الوصول إلى جدران مشاهدة المتوقع عندنا.

وفيما يتعلق بـالقضية الأولى فان الدافـع الشخصي لا يمكن إغفاله، انـه نقطة البدء، وسأذكر توقعا ـ لم يصح ـ يدل على درجة القرابة بين ميللر، وفن السريع.

لقد بـدأت قراءتي بالنـص المعد ــ ربما اعتمادا على أنني سبق أن قـرأت مسرحية ميللر مترجمة إلى العربيـة (عام ١٩٧٧ ـ صدرت عن وزارة الاعلام بـالكويت) فلما طـالعت في صفحتهـا الأولى التعريـف بالشخصيـات. وجدت أن منصـور الفـراج الشرطي (فيكتـور فرانـز) متزوج مـن ابنة عمـه وسمية الفـراج (ايستر فرانز) فقلت في نفسي: هذه إضافة «سريعيـة» فزواج ابنة العم «لازمة» لم تفارق مسرحيات كاتبنـا الكويتي، انها تجربته الشخصيـة المباشرة، وهي أيضا ــ تصدر عن رؤية اجتماعية محافظة ـ أو غير متوثبة لكسر الأنماط، غير أني حين عدت إلى النص الأصلي، وجـدت الزوجين ابني عم أيضـا!! لا أجد ضرورة للزعـم بأن هذه الصلة مثلت أهمية خاصة لدى السريـع، فالقرابة الفنية أهم وميللر يتجنب القضـايا المثيرة، الضخمـة، ذات الضجيج، انـه يتسلـل بهدوء إلى عمق النفـس الإنسانية، وخـداع العواطف، وأبخرة الأفكار والأوهام المتـوارثة حين تحجب الرؤية الصحيحة. لقـد فعل عبد العزيز السريع هـذا في مسرحيات عديدة، ربما قبل أن يقرأ ميللـر (حين ألف «الجوع» مثلا)[1]، مع هذا لا بد أن نتـأمل الفرق بين «هموم» المجتمع الخليجـي قبل عـام آن عرضت «بيـت الدميـة» في صورتها المستعربـة، وكيف كـانت قضية المرأة، حقـوقها ومنـزلتها في السلـم الاجتماعي موضع اهتمام وكلام كثير متناقض، واهتمامات هـذا المجتمع نفسه بعد ربع قرن تقريبا، ولم تعد للمرأة مشكلة «بل أصبحت هي المشكلة) وقد استقرت علاقاته على السطح، ولكـن عوامـل التغيير، وآثار الطفـرة، وقلق المثـل الأعلى نتيجة لما يتعـرض له مـن العـاملين السـابقين صارت هـي التحـدي المثير أمـام الكاتـب المسرحي، ولكي يستطيع اقتحام هذه المساحة الغامضة العميقة الساكنة، فانه لا بد أن يكون كاتبا شديد الحساسيـة في رصد المشاعر، يملك دقة التعبير عن أدق الخوالج النفسيـة، قادرا على نقد الحياة الخليجيـة، لا يرضى بـالمداورة وأنصاف الحلول، التـي تنتهي بالغناء لكـل الأشياء، وهنا سيكون السـؤال: إلى أي مدى يناسبنـا اختيار هذا النص؟ وهـل استطاع الكاتـب الكويتي أن يقدم إلينـا نصا

١ـ انظر نقدنـا لمسرح السريع تحت عنوان «من النموذج إلى القضية» الفصـل الثالث عشر (ص٢١١ ـ ٢٥١) من: الحركة المسرحيـة في الكويت، وما كتبه الدكتور علي الراعي عن مسرحية «الجوع» في: «المسرح في الوطن العربي» ص٤١١ ـ ٤١٤.

تتجـاوز «كويتيتـه» حـدود اللهجة، والملامـح الظـاهـرة للشخصيات؟ بعبـارة أخرى: هل استطـاعت الصيغة المستعربة أن تضعنا أمـام صراع اجتماعي ينتمي إلينـا، أم أنها ظلـت «خناقـة خـواجـات» يتضـاربون على أرضنـا ويصطنعـون لهجتنا؟ هـذا قياس دقيـق لا بد مـن تحديد جـوابه، غير إننـا لا نغفل «التحـدي الفني» ــ إن جاز التعبير ــ الذي تمثلـه مسرحية ميللـر، وقد أشرنـا من قبـل إلى غيـاب الأحـداث المثيرة، ودقة اللغـة في التسلـل إلى مكـامن الشعـور وجـذور الأفكار في العقـل، بحيث تنكشـف طبقات المعنى، وأقنعـة السلوكيـات، طبقة بعد طبقـة، وقناعا بعـد الآخر، حتى يتعرى الجميـع، ويتعزى الجميع بـأنه أدى واجبـه. أما هـذا التحدي الفنـي ــ الأخير ـ فيتجلى في أن المسرحيـة (وهي مـن فصلين يغطيـان مساحـة أمسية مسرحيـة مكتملة) تقـوم على أربع شخصيـات فقط، وهي ـ باسثناء السمسار اليهـودي (سولومون) في الأصل، والبدوي (بن عجاج) في النص المعد ـ خالية من عنـاصر التشويق المألوفة، انها أقرب ما تكون إلى طبيعة شخصيات القصـص القصيرة، كما وضع (توصيفها) رواد هـذا الفن (موباسان وتشيكـوف) إذ تقوم على شخصيات عادية تعمل في ظـروف عادية. ان التقاء أخـوين بعـد قطيعة طويلـة جدا، هـو أمر مثير بالطبـع، يستفز حـاسة التوقع، مـع هذا كان اللقاء عاديا تمامـا (في الأصل) ومهذبا بأكثـر مما نطيق (في الاعـداد) ولم يتـم «التسخين» إلا في الموقف الأخير، في الأصـل والاعـداد على السواء. أما كيف احتفظ ميللر باهتمام مشاهـده، فان هذا يعود إلى ثقافة المشاهد نفسه، وهـذا الشرط يتخلى عن ظروف المحـاولة المستعربـة، ولهذا لا أرجح أن النص المكـوَّت نال استحسانا عـاما، لقد شـاهدته على المسرح، وأخذ حقـه من اعجاب أهل الاختصـاص، ولكن المشاهد العـام (لست أجد الوصـف الدقيق المناسـب، هل أقول: «هـو المشكلة» أو «هـو المقياس الحاسم؟»، وهنـا لا بد أن أعترف أن فكرتنـا عن مـوقع مسرحية ميللـر في مجتمعها غير محددة أيضـا، فهل شـاهدهـا وأعجب بها «الشـارع الأمريكـي» أم أنها ظلت «مسرحيـة مثقفين»، هناك، من ذلك النوع الذي أعجب بـه، وسخر منه وولتر كير، في كتابه العذب،

المفيد «عيوب التأليف المسرحي»[1]، وبقيت حالة «ورقية» حتى التفت إليها مثقفونا ـ لمضمونها النقدي بالنسبة للحضارة الأمريكية ـ فقاموا بنقلها إلى العربية، لهذا السبب؟

لقد حافظ عبد العزيز السريع على جوهر القضية، وعلى مكونات الشخصية الأساسية، وهي في تصوري:

١ ـ هناك ثمن يدفعه الناس، وقد دفعه الأخوان كل بطريقة تناسب سلوكه وطموحه.

٢ ـ حان الوقت لكي يعرف كل من الأخوين الآخر، بمواجهة الماضي بدقة.

وهنا لا بد أن نقر للصيغة المستعربة بأنها استطاعت أن تجد من تطور الحياة الاجتماعية في بلدان الخليج، ومن طبائع الشخصية العربية مرتكزا لكل حدث أو فكرة أو سلوك مقابل لما في الأصل، يمكن أن يقنع المشاهد الخليجي. هذا بالنسبة للجزئيات، والتفاصيل، أما القضية ـ في مجملها ـ فانها أقل اقناعا، بل لا نعتقد أن المشاهد الخليجي يشعر بأنها نابعة منه، أو تمثل أمرا ضروريا يقلقه، حتى ذلك القلق اللاشعوري الذي لا يعرف مصدره.

لقد أحسن كاتبنا استخدام «الظروف الخاصة» التي يمر بها المجتمع الخليجي. هناك الكساد الأمريكي (العالمي) أبان انهيار بورصة نيويورك، وما ترتب عليه من ملايين المتبطلين. وكان في الخليج كساد مرحلي أيضا (ربما باكتشاف اللؤلؤ الصناعي، وربما في أعقاب انتهاء الحرب العالمية الثانية وتوقف الحاجة إلى تجارة المهربات عبر البحار) لكن الكاتب لا يفوته أن «الطفرة الحضارية» تمثل الكساد الأكبر، بالنسبة للجيل الماضي، الذي ينتمي إليه الأب. هنا يضع السريع صورة شاعرية، لأنها من مخزون ذاكرته، ولأنها تتصل بوجدانه

---

١ ـ «عيوب التأليف المسرحي»، ألفه الناقد الأمريكي وولتر كير، وترجمه عبد الحليم البشلاوي ـ (مكتبة الفنون الدرامية) مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة ١٩٦٠، وفيه يحمل المؤلف على المسرحيات التي تنطلق من أفكار مسبقة، وتسقط من حسابها المتفرج العادي، يقول: «فخير سبيل لقتل المسرحية هو إكراهها على إثبات شيء ما، لأنها ستظل عندئذ مكرهة دائما، ويضم مسرحية الرسالة، ومسرحية المشكلة، ومسرحية الدعاية في هذه الصيغة المرفوضة: ص٨١ ـ ٨٧.

الخاص، المؤمن بكبرياء الماضي ونقائه[1]:

منصور: «... طلعت أتمشى، لقيت مجموعة من ربعه متجمعين في عاير، بعضهم كان على سكبته القديمة، البشت والمسباح والنعول النجدية اللي تلمع، لكن الجيب خالي (ينظر إلى الكرسي) وحسيت في أبوي وجيله، بعضهم ما قدر يمشي مثل الناس بين يوم وليلة جك بك، لقى نفسه كل شيء متغير عليه، تدرون أو ما تدرون، كانت عندهم عزة نفس ما يعرفها إلا اللي عاشرهم، تلقاه الجوع ذابحه وتعزمه يقول لك الحمدلله تعشيت..».

هذا الاقتباس يقع قريبا من نهاية المسرحية، غير انه يكشف عن جهد «التأصيل» في حدود نص صعب مثل مسرحية «الثمن»: الصورة اللغوية الخاصة جدا، المغرقة في خليجيتها «بعضهم كان على سكبته القديمة، الدلالة النفسية هنا من رؤية الكاتب، ان هذا البعض «ثابت» أو «صامد»، وهي تختلف كثيرا عن «جامد» أو «غير قادر على التكيف مع الأوضاع الجديدة». ثم هذه الصورة «الشاعرية» لتناقض الظاهر والباطن، انها معاكسة تماما لموقف فيكتور (الأصل) الذي وقفت مداركه عند مشكلة أبيه خاصة، فكان يتكلم عن العجوز الجالس على الكرسي يتطلع إلى الفضاء، ولم تمتد نظرته إلى مشكلة جيل يعاني الانهيار، وفي مقابله كان أخوه وولتر يتحدث عن ذلك الجيل، ويرفض أن ينظر إلى أبيه كحالة خاصة (على الأقل بالنسبة إليه) بل يقول ساخرا من احساس أخيه الشرطي بانفرادية قضية الأب، وواجبهما نحوه:

«وولتر: من كان هو؟ ملك معزول؟! ماذا كان يعمل مائة وخمسون مليون شخص آخر في عام ١٩٣٦؟ كان سيعيش».

لعلنا نتأمل هذا «التصرف» من كاتبنا العربي، فيما أسند إلى منصور، وخالد (الشرطي ووكيل الوزارة) في مقابل الأصل فيكتور، وولتر (الشرطي والطبيب)

١ـ وهو التصور التقليدي السائد عند الكثرة من كتاب المسرح في الخليج، وهذا التصور يأخذ شكل الحلم الرومانسي، والتمسك بالجذور، والرغبة في مقاومة «التغريب» الذي تجتازه الحياة الاجتماعية الخليجية في عصر النفط، وهناك كتاب آخرون ـ قلة ـ ذات وعي خاص، وفكر مبدئي خاص، ترى أن الماضي لم يكن على هذا القدر من الاتساق المزعوم، وأنه عرف رأس المال المتحكم، وعرف الديون المتوارثة، وإهدار الكرامات الإنسانية..الخ.

ان الأخ المتمرد «وولتر» يساند تمرده على الالتزام بحق الأب والأسرة بتصور عام عن المجتمع، فالكل يعاني البطالة، ويتكبد مشاق الحياة الكاسدة وليس الأب حالة مفردة (هنا يلغي خصوصية العلاقة، بل يتهكم بأبيه: من كان هو؟ ملك معزول؟) في مقابل فيكتور الذي ضحى من أجل أبيه (وحده) ولم يشعر بأن له واجبا تجاه القضية العامة. ان هذا قد يعني أن تداخلا حدث بين مفاهيم الفضائل، والرذائل (ان صح القول) في سلوك الأخوين وفكرهما، في حين قام عبد العزيز السريع «بإعادة توزيع» بحيث جمع منصور بين الفضيلتين: الاحساس بمحنة جيل الآباء كله، والالتزام بإعانة الأب حتى النهاية. وكما يدل هذا على تسطيح قدر من المشاعر العميقة والأفكار المتضاربة التي يعج بها اللاشعور (وتظهر عند فلتات الغضب والثورة) في شخصيات ميللر، فانه يدل على أن حاسة العدالة، والطبيعة الانفعالية، لدينا نحن العرب، قد فرضت نفسها في هذا الموقف، كما فرضته في مواقف أخرى. فلكي يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود، لا بد أن تكون الفضائل واضحة، والرذائل محددة، لتكون الشخصية مستحقة للبراءة، أو العقوبة بحكم حاسم لالبس في حيثياته. سنجد هذا ماثلا في حوارات، ومواقف أخرى:

مثلا في تكوين أسرة الأخ الذي يمكن أن نطلق عليه صفة «الجاحد»، لأنه استقل عن الأسرة ولم يساعد والده إلا بالنزر القليل، انه - عند ميللر انهمك في صراع المادة وجلب المكاسب من أشد الأوجه مساسا بأزمات الإنسان المعاصر (العزلة والمرض النفسي) حتى إذا صار غنيا أنهك وسقط فريسة المرض العصبي بدوره، وفي هذا من العقوبة ما يكفي (عندهم) وإذا كانت زوجته قد فارقته فان هذا مترتب - كاحتمال منطقي - على انهاكه في العمل وجريه وراء المادة. فيما عدا هذا فان له أولادا نعرف منهم - على التحديد - جين، أفضلهم، مهندسة ديكور نشرت عنها مجلة التايمز مقالا كبيرا، والباقون فيهم رقة ليست في والدهم، إذ نعرف أنهم يدرسون الجيتار، ويعترف وولتر أنه لا يراهم إلا نادرا. أما نظيره، خالد الخليجي، فانه يشاركه في هذه الصفات، غير أنه لم ينجب ولدا مثل «راشدو

ابن أخيه منصور، وهنا لا يتردد منصور في المفاخرة بالولد (الذكر) فيقول لأخيه عقب إيصاله إلى حالة من اليأس من مصالحته: «اللي سويته أنا ما يسويه إلا الرجال، وأنا أبو رويشد، وما كو ندامة»!!.

ليس مستغربا ــ على أية حال ــ أن ترتفع درجة الانفعال والحدة في الصيغة العربية لمسرحية أصلها أوروبي أو أمريكي، فكما أن التكوين الثقافي مختلف، فان «الوراثة»، انعكاسات الطبيعة مختلفتان أيضا. ويبدأ سلم التغيير بوولتر (الطبيب الناجح) الذي حمل اسم خالد، وأصبح («الحين وكيل وزارة، وعضو منتدب بكم شركة، وله مصالح في كل مكان»). هكذا تختلف مظاهر الأهمية ومقاييس النجاح الاجتماعي. وحتى السمسار سولومون (اليهودي) لا يغير جلده عند ميللر، انه نمطي تماما، ينظر بريبة إلى السيف، وحين تصيبه أزمة صحية عارضة يقول: «ماء لا أريد، قليل من الدم يمكن أن يفيد»[1]، ويسأل عن صك الملكية ليتثبت من شرعية الصفقة، وبعدها بقليل لا يجد حرجا في أن يعرض على البائع إعانته على اختلاس حق غيره، ويكشف عن ماضيه المبعثر بين نشأته الروسية، وخدمته في الأسطول البريطاني وحتى تسريحه منه، ثم هجرته إلى أمريكا، وكأن هذا من مفاخره: «كنت بهلوانا، كل عائلتي من البهلوانات.. اليهود كانوا بهلوانات منذ بداية العالم». أما نظيره بن عجاج (البدوي)، فانه طوف بين الحجاز ونجد والهند وافريقيا، ولا يلبث أن يفاخر بحفيده، الذي ليس على يقين من وظيفته، لكنه موظف في الحكومة، ولا بأس بأن يقول أنه وكيل أو مدير!!

ونتمهل بعض الشيء عند عنصر «الانفعالية»، الحوار عندنا، والأحكام أيضا، أقوى تدفقا وأكثر سخونة: في بداية المسرحية، يتصل فيكتور تليفونيا بأخيه الذي لم يتصل به ستة عشر عاما، فلا يحظى بمكالمته، ويذكر هذا لزوجته فيكون الحوار هكذا:

«ايستر: هل اتصلت به؟

١ـ وهي صيغة يهودية متوارثة، جسدها شكسبير في «تاجر البندقية» شيلوك الذي طالب برطل من لحم ضحيته البشرية. كما أن خبز الفطير من دم غير اليهود هو طقس من طقوسهم المتوارثة، السرية.

فيكتور: (ينظر بعيدا كما لو كان الأمر مشكلة) طلبته هذا الصباح مرة أخرى، كان لديه استشارة.

ايستر: هل كان في مكتبه؟

فيكتور: نعم، ذهبت الممرضة وتحدثت معه لدقيقة - لا يهم، أستطيع أن أواصل أنا ما دمت قد أبلغته.

(ايستر تكتم تعليقا، وتتناول مصباحا)»[1].

أما المقابل العربي، فانه يصاعد في كل الاتجاهات، ليكون على هذا النحو:

«وسمية: ليش ما رحت لأخوك ودخلت عليه؟

منصور: قلت للسكرتيرة.. ما قدر يطلع لي.

وسمية: كلب حقير.. ما يستحي.

منصور: شاسوي له. هذا هو دايما، ما عنده ذرة من الاحساس».

إن منصور (الكويتي) يملك تليفونا مثل الذي يملكه فيكتور (الأمريكي)، إن لم يكن أجود، ولكنه لم يتصل، وانما «راح»، فلم يؤذن له بالدخول، فكان رد الزوجة - ابنة العم - قاسيا مهينا، وكان تعقيب الزوج على نفس المستوى تقريبا. وهذه الانفعالية تتكرر، حتى في مواقف يمكن أن تتسم بالدماثة، وكأن استثارة الموضوع في ذاتها تكفي، فها هو منصور (المحب لزوجته الرفيق بها) يبرىء نفسه من تهمة التقصير في الاتصال بأخيه:

«منصور: قاعد أقول لك تليفون مارد عليه. شلون اتفق وإياه، بالهوى، بالإشارة، بالخيال، بالتبن!!».

وهكذا تتعدد وسائل تأكيد المفارقة، المحركة للانفعال، حتى مهنته الأخ

---

١ - مسرحية «الثمن» نشرت في مجلد واحد مع مسرحية «كلهم أبنائي» للمؤلف، ترجمتها د. صفاء الشاطر، ضمن سلسلة: من المسرح العالمي. وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٧ والنص، ص: ١٧٦.
أما الصيغة الخليجية فإنها مخطوطة، وقد شاهدتها معروضة أيضا في المهرجان المسرحي الأول لدول مجلس التعاون. الكويت، مارس ١٩٨٨ بإخراج فؤاد الشطي.

(الطبيب) في تحولها إلى (وكيل وزارة) تحدد نقطة العجز عند الشرطي، وحين نتأمل كيف اتخذ فيكتور قراره بالتقاعد ليبدأ عملا خاصا جديدا، نجده يفكر لنفسه، ولا يستشير أحدا غير زوجته، ورأيها مجرد استشارة، أما عندنا فالأمر لا يعتبر مسئولية فردية مباشرة، ان منصور يأخذ طريقا مختلفا ليصل إلى القرار (إذا أمكنه أن يصل) انه يستشير أصدقاءه:

«منصور: بعضهم يقول لي شلك بالتقاعد، باكر تمل وتتحسف، وبعضهم يقول لي والله زين تسوي».

مع هذا الاختلاف في طريقة استخلاص القرار، فإنهما يلتقيان عند نقطة واحدة: الملل من الواقع، الرغبة في التغيير، عدم الاطمئنان إليه، هناك بالطبع تغييرات أخرى استلزمتها الصيغة العربية، ليست جوهرية، وان كانت ضرورية، فالزوج هناك يختلف مع زوجته، فتنفرد بحياتها في منزل خاص بها، أما هنا فيقول الزوج: «خليت لها البيت، وسكنت في السرداب، مع باقي أغراضي». لكن، حتى هذه، إلى أي مدى هي ممكنة في المجتمع الخليجي، أو مقبولة في مقاييس السلوك العام؟!.

وكذلك فإن السريع يعكس التسلسل في علاقة الأخوين، إذ يصبح الأخ الأصغر، هو الشرطي، الذي ضحى من أجل الأب، وكان هذا التغيير في صالح المسرحية، إذ يكسر النمط ا المألوف من اعتيادنا التقليدي أن ننظر للأخ الأكبر على أنه استمرار للأب، وأنه «مطالب» بالتضحية من أجل اخوته الذين ضحى الأب من أجلهم!! ان رفض هذا الأخ الأكبر للتضحية مبرر بقوة إذ يقول لأخيه (الشرطي ـ الأصغر ـ الذي ضحى) عن أبيهما:

«خالد: أنا اللي عاصرته بعزة قبلك، أعرفه أكثر منك، لأني الكبير».

وإذا فان اقتناع خالد بأنانية الأب، لدرجة استعداده بأن يضحي بأولاده، لا أن يضحي من أجلهم، هو أحد دعائم المساندة لموقفه (الجاحد) فهذا كله طبيعي في أسرة لم يكن بين أفرادها شيء من الحب، وبذلك لا تكون المسرحية عن

«شخصيـة» أو حتى عـن «أسرة» بمقدار مـا أنها عن «مجتمـع مأزوم». ان النمـط السائد في تصـورنا الجاهـز أن الولـد الكبير في الأسرة استمرار لشخصيـة الأب، بكل ما يستـدعي هذا من تضحيـات، في حين يكون الولد الصغير مـدللا، تخدمه الفرص المتاحة، وهنا نجد الصورة معكوسة بمبررات مقنعة.

«توابـل» المجتمع الخليجـي، ومشكلاته حـاولت أن تمنـح النص مـذاق بيئتنا الخاصة، فالسمسار يعرف والد منصور، الـذي كان يطلق عليه «اليابس»[1]، هذا ممكن في مجتمع صغير، وغير محتمـل عن ميللر، واختيار الاسـم «الكودي» مؤشر مبكـر، يمهد لمفـاجأتنـا بـأن هذا الأب الـذي شهـد تضحية ولـده بإتمام تعليمـه ليساعده، كان يخفـي أربعة آلاف دينار، يستعين بريعها على حاجـاته الخاصة. كما أضفى السمسار نفسه نكهة مميزة بلجوئه إلى الأمثال العامية بغية الاقناع والتنظير (فعل هذا ست مرات[2]، وفعلته الشخصيات الثلاث الأخرى مرة واحدة لكل منها)، أمـا محنة الأب فسببهـا الطفرة الحضـارية والانقـلاب الحاصل في قنـوات العمل: «كـان النواخذة والطـواويش والمجدمية والبحـارة، كلهم اللي ما تـلاحق عمره، وغير مهنته طاح، وما أحد تلقى اللي طاحوا إلا الشئون، الله يديم النعمة، شذبحنا غير الفسق».

أما الحركة الأخيرة ـ بيع الأثاث القديم ـــ فانه يتجاوز الرمز الدال على تصفية حسـابات «بـايته» بين الأخـوين إلى أن المنـزل سيهـدم، اجتاحتـه (نعمة/ نقمـة) التثمين:

١ـ وهذه الإضافة ذكية وأساسيـة، فالسمسار اليهودي في الصيغة الأصلية، يدل دينه وسلالته عندهم على الـدهاء المادي وقدرة المخادعة. أما في الصيغة المعدة ـ العربيـة ـ فإن البدوي لا يحمل ذات الصفات، من هنا كـانت إشارة السمسار البدوي لوصف «الأب» بأنـه «يابس» ـ أي بخيل، حريـص، ذات دلالة من سمسـار مداور هو أشد يبسـا، وقد قال لـه منصور ذلك إذ تحدث السمسـار في كل شأن، ما عـدا عرض ثمن مـا جاء لشرائه، مما حمل الآخر على أن يقول له:

منصور: لأنك ما خليت ولا بقيت، كل شيء حكيت عنه إلا الفلوس، صار منهو اليابس؟

٢ـ الأمثال التي استخدمها السمسار ـ أبو سليمان ـ تناسب حياة البداوة، ومهنة التجارة، معا، وهي، بترتيب ذكرها في المسرحية:

إذا خلاك الموت يا ابن آدم، ماخلاك الكبر.

مكة مابنوها بيوم.

الشاذي (القرد) بعين أمه غزال.

ألا ليت الشباب يعود يوما (هذا نصف بيت مشهور).

طول عمري ماخذ (آخذ) الدنيا بشراع وميداف (ومجداف).

زينة وخزينة (في مجال تفضيل الذهب على غيره من المقتنيات).

«منصور: شفيك متضايقة، كل يوم يهدمون، ما بقي من بيوتنا القديمة شي، كلنا بنصير بدون ذكريات.

وسمية: تدري شمعناه هذا ـ معناه أنهم يكبرونك، تحس انك مقطوع».

ولا تلبث وسمية أن تستدعي شجناً آخر، لا يقل إيلاماً عن اجتياح عالمها القديم:

«وسمية: أتذكر السبعينات والناس تبيع الجناس» (بيع وثائق الجنسية لمن لا يحملها).

بل يدلي السمسار البدوي بدلوه في هموم الخليج الخاصة، إذ انتحرت ابنته، حين حال بينها وبين الزواج ممن تحب، لأنه لم يكن من أقاربها، كما تحبذ تقاليد القبيلة:

«أنا ما بغيت إلا الزين، بناتك ما تبي تزوجهم ما هب ودب، لازم من جماعتك، من مواخيذك (من أقاربك ومستواك)، ومن موخيذناك الله ياخذهم، ما أحد تجدم»، (تقدم).

ثم تبقى إضافة ثالثة، جوهرية، بعد استخدام الأمثال الخليجية الخاصة وإسقاط هموم الواقع المحدد على السياق، وهي تتصل بأسلوب المعالجة، انه ينتمي إلى طريقتنا التي تتسم بالإسهاب ـ نسبياً ـ والشرح، وتصوغ المعنى في عبارة حادة قابلة لإثارة صدام. وهذا مثل واحد.

سولومون (السمسار) يخادع فيكتور، ويريد ارهاقه بالمداورة، ليحصل على الأثاث بأقل سعر:

«فيكتور: ألف وثمانمائة؟ و... (مندهشا وينظر إلى سولومون) لقد قاربت التسعين؟!

سولومون: نعم يا ابني، لقد تركت روسيا منذ خمسة وستين عاما، كنت حينئذ في الرابعة والعشرين من عمري، ولقد بعثرت حياتي كلها، شربت، وطارحت

الغرام مع أي فتاة سمحت لي بذلك. وما حاجتي الآن لأسرق منك؟

فيكتور: منذ متى يحتاج الناس إلى مبرر للسرقة؟»[1].

أما الصيغة العربية، فتمضي في هذا السياق:

«منصور: الله، ٨٩.

السمسار: يعني قل تسعين ولا تخاف، بهاالعمر تبيني أبوقك (أسرقك؟).

منصور: العمر ماله علاقة بالموضوع.

السمسار: شلون ماله علاقة؟

منصور: شفت حرامية بمهنتي أشكال وألوان، كبير وصغير، وغني وفقير، ورجال وحرمه...».

الهدف الفني لم يتغير، السمسار يطيل حتى يرهق ضحيته، لكنه هناك يستطرد إلى جوانب من حياته الخاصة، فإذا بلغ النقطة الحاسمة جاءت مقتضبة. أما عندنا فان الإطالة متبادلة، ولكل غايته، والاسهاب لشرح المعنى المكثف، لقد تحولت عبارة: «منذ متى يحتاج الناس إلى مبرر للسرقة؟» إلى عرض مطول لأنواع اللصوص» وقد ثبت أنه لا حدود لهم، ومثل هذا نجده في وصف السلوك العام الذي أصبح يجد في السوق متنفسا للملل، عكس الماضي.

أما «الرصاصة الحاسمة»، الطلقة الأخيرة، فكان لا بد أن يطلقها فيكتور / منصور، ويرد عليها وولتر / خالد، بنفس الحدة، والعنف، لأنها تحمل قوة «كبسولة» تفجير كل الحوارات المهادنة، والمراوغة، والمهذبة بنعومة الخجل من جرح مشاعر الأخ، والمؤجلة، انه «المشهد الاجباري»[2] الذي لا يمكن تأجيله:

«فيكتور: حضرت من أجل التصافح... من أجل أن تنال رضائي... الشيء

١ـ المسرحية: ص٢١٠.

٢ـ هذا المصطلح استخدمه لاجوس آجري في كتابه «فن المسرحية» ورفضه على أساس أن كل مشهد في المسرحية هو إجباري مادام صادرا عن فكرتها الأساسية أو مقدمتها المنطقية ـ حسب تعبيره، أما فرنسيس فرجسون ـ في كتابه ـ «فكرة المسرح»، فإنه يتوقف عند «المشهد باعتباره عنصرا أساسيا في الإنشاء»، ص٢٨٦، وما بعدها.

الذي لا يستطيع شخص غيري أن يقـوله لك وتصدقه، وهو أنـك شخص لم تؤذ أحدا في حياتك! حسنا، لن تحصل على هذا، إلا إذا حصلت أنا على ما استحقه!

وولتر: وأنت؟ ألم تكن لي أي كراهيـة؟ أي رغبة في أن تراني محطما؟... الانتقام إلى النهـاية؟ (يخاطـب ايستر) أنـه يضحـي بحياتـه مـن أجـل الانتقام... لتثبـت بفشلك أنني خائن ابن كلب! ـ لتشنق نفسك في عتبة بابي!»[1].

إن تكـويت هـذا الحوار الحاد (على غير المألوف في تبـادل الأخويـن الحوار) ـ اتسم بالكياسة والدقة، بـل انه أقوى تعبير عن رؤية «وولتر» للماضي الذي يحاول أن يعبر فوقه واصطدم بموانع أخيه، فبعد سلسلة التنديد، يخاطب الزوجين:

خالـد: «كيفكم، أنا اللي عليَّ سـويته، ما تستـاهلون، تعلمتو على الفقـر، يعني علبالكـم هذا زين، خلـك حافي مقرود، حظـك ردي مثل أبـوك، أنا، ما حـد له فضل عليَّ...».

هكـذا سقط قنـاع السعـي إلى المصـالحة، أمام اللكمـة المبـاشرة، وتجلى وولتر (خالد) هو نفسـه رجل الماضي، صاحب المقولة الهائلـة «اننا نخترع أنفسنا». على أننـا ـ قبيـل هذا المشهـد الختامـي، نجد منصـور يقول لأخيـه: بس خـالد بـس، ساعات أحس انـك غريب، أجنبي، انكليزي»، فهل كـان اتجاه محاولة سريع يعبر عن غـزو سيكولوجيـة الغرب لطبائع العـرب، أم كان غير مطمئن إلى أنـه صنع «مسرحيـة عربيـة»، وأن شخصيـاته المعـربة احتفظـت بقبعـاتها فوق رؤوسهـا، ونسيت أن تستبدل بها الغترة والعقال؟!

٣ ـ الجيران الذين شربوا القهوة:

إن اكتشـاف «وجه شبـه» بين القضيـة التي بنيـت عليهـا المسرحية (الأصـل) وظـروف التطور الاجتماعـي أو السياسي أو الحضـاري بوجـه عام، هـو الدافـع الأول لتوجيه الاختيار نحو النص، وإعادة النظـر فيه، بإعداده، أو إضفاء الطابع

١ ـ المسرحية. ص: ٣٠٠، ٣٠١.

المحلي عليه بدرجة ما. وقد يتم هـذا من خلال ما يمكن أن يعتبر «إعادة تشكيل» للمادة الدرامية، أو قـراءة جديدة» أو «معارضـة» لذلك الأصل. هـذا ما نجده في محاولـة ناجـي الحاي، مع مسرحيـة محمـود دياب الشهيرة: «الغـرباء لا يشربـون القهـوة»، ويجدر بنـا أن نـذكـر هنـا أن هـذه المسرحيـة القصيرة إحـدى ثـلاث مسرحيات متضـامة، هـي «الغرباء لا يشربـون القهوة» و«الـرجال لهم رؤوس» و«اضبطوا الساعـات»، وهي جميعا تحت عنوان واحد هو «رجـل طيب في ثلاث حكايات»[1]، ولكن الأولى ـ دون الآخرين ـ هي التي حظيت بالشهرة العريضة، وأقبلت عليها فرق الجامعات والهواة، وفي رأينا أن هذا يعود إلى أمرين، انها تحمل الطـابع التجـريبـي، والتجـريدي معـا، مـن حيـث اعتمادها على ممثـل واحـد في الأسـاس، وسيطرة المونـولـوج، وأحكـام التطويـر للفكـرة، وأيضـا لما فيها مـن ايحاءات سياسية رمزية، تتعلق بتسلل الغرباء إلى «البيت» العربي واكتفاء صاحب البيت بـإظهار القلق والضجـر والتظاهر بعـدم الخوف، والثقة في «حقه الـراسخ بـالأوراق الثبوتيـة»، في حين انـه مهـزوم من الـداخـل، لا يكـف عن التراجـع، والتلفـت حولـه دون نصير. في المسرحية جـوانـب ايجابية فنيـة أشرنا إلى أهمهـا، ولكنهـا تنطوي على ضعـف في مقـاربة الـرمز (أو مطـابقتـه) وفي سلبية المشهـد الختامي، وتعلله بـالذكريات والآثار، في مواجهـة الزحف العملي المستفز. غير ان الاقبال عليها غطى على هذا الضعف، وأضفى عليها رونقا وتجددا، ولعل هذا ما وضعها في بـؤرة الضوء، ووجه نـاجي الحاي إلى معالجتهـا دراميا لتوافـق مبتغاه منها.

ما يريده الكاتب واضح في تعديله لعنوان المسرحية، إذ أصبح: «الجيران الذين شربوا القهوة»[2]. ولقد ثبت ـ في النص المعالـج ـ أن الجيران الذين شربوا القهوة عند جيرانهم ولاقوا إكرامهـم ومساندتهم، لم يكونوا أقل شرا وطمعـا من الغرباء الذيـن رفضوا شرب القهوة. هنـا يتضح الرمز السيـاسي المباشر، الذي عـاصرناه

١ـ نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤.

٢ـ وقد عرض النص المعد «مسرح دبي الأهلي» بـإخراج: محسن محمد، أما ناجي الحاي فقد كتب أمام اسمه واصفـا عمله بأنه: «معالجة درامية»، وهي مسرحية قصيرة، من فصل واحد.

إبان النصف الثاني مـن عام ١٩٩٠، ويضع المعد من علامات تـوجيه المعنى ما لا يترك مجالا لاجتهاد، فهذا الجار الطامع اسمه «عبد الجبار»، وهو كثير الشجار مع جار آخر، وأبو عبد الله أسدى إليه معروفا ومساندة من منطلق أنه «ابن الفريج» (ابن الفريـق أو الحارة) رغم أنه البادىء بـالاعتداء، وقد استمرت هـذه المساندة ثماني سنوات (وهـي مدة الحرب العـراقية الايـرانية)، غير أنـه لم يقنع بهذا، وراح يدعي أن له حقوقا عند جاره ـ أبي عبد الله ـ وأنه لا بد آخذها، وبعد هذه البداية ـ المختلفـة تماما عن الأصـل ـ تتطور المسرحية، ليكـون كبير المجموعة هـو نفسه عبـد الجبار، نكتشفـه في النهايـة، ونكتشف أن أعـوانه لابسي الأقنعـة هم أبنـاؤه الذيـن يسطو بهم على جيرانـه. في المسرحية المعدة اختـلافات ليسـت جوهـرية، روعي فيها أن تكون منـاسبة للمشاهد في البيئة الخليجية، فالـزوجة سنية، أصبح اسمها فـاطمة، والصديـق الذي مات: عبد القـدوس أصبح اسمه عبـد السلام، والزوج: الرجل: يخرج من الوصف بالنـوع إلى العلمية، فاسمه راشد، وكنيته أبو عبد الله. وفي النـص (الأصل) مفارقة طريفـة، تزداد طرافة حين نراقـب موقف المعالجة الدرامية الاماراتية منها، فالرجل حين يقرأ في طالعه بالصحيفة أن صفقة طيبـة في انتظاره، يقـول: «كيـف تأتي الصفقـة الطيبـة وأنا مـوظـف حكومـي لا تاجر!!» ولأنني اعتمدت في قراءة المسرحيـة على النسخة الموجودة بمكتبة المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة (طبعة الهيئـة العامة للكتاب، عام ١٩٤٧) فقد أجـريت تعـديـلات طفيفة على النـص بـالقلـم الرصـاص، فبـدلا من أن يقـرر «الرجل» انه بقيت لـه عدة أشهر ليحال إلى التقاعد، نعرف أنه تقـاعد بالفعل، أو بلغ سن المعاش، وهكذا تم شطب عبارة: «وأنـا موظف حكومي» لتصبح: «وأنا مـوظف على المعـاش»، وفي ظني أن الفـرق بين العبـارتين لا يتعلق بـالعمر، بـل بالأخلاق، والسلوك الوظيفي وأمانة العمل، فلعل الموظف الحكومي يجد فرصته ـ أيضـا ـ في عقـد صفقة «طيبة» أو خبيثـة!! ـ مستغلا منصبـه، فأراد مـن أجرى الشطب والتعديل أن يتجنب هذا الايحاء المحتمل، وفضل أن يكون الرجل بعيدا عن أي منصـب، وبهذا انقطع أملـه تماما في أي صفقـة طيبة! أمـا ناجـي الحاي ـ

الذي لم يعرف بأمر الشطب والتعديل ـ فقد أجرى تعديلا بما يناسب تطويع الحالة الخليجية، فاحتفظ «لأبو عبد الله» بالوظيفة الحكومية ولكن: «كيف تيى (تجيء) الصفقة الطيبة، وأنا موظف حكومي لا تاجر، والمصيبة أن لا عندي مشروع تجاري ولا عمري سويت رخصة»!!.

من هذه التعديلات الموضعية تقليل عدد الرجال المتقاطرين على البيت. وإلباسهم ملابس لاعبي الكاراتيه (مع الاحتفاظ بالقناع)، والإشارة إلى أن الجيران استغرقتهم مشكلات الحياة، وانصرف بعضهم إلى السكر، وفي النص (الأصل سيظهر في النهاية جار سكران، ولكن التعديل في جوهر الفكرة استبعده، وقد لا نجد أهمية لتتبع هذه التغييرات المحدودة، أما ما يمس جوهر الفكرة، وفنية التشكيل الدرامي، فيمكن أن نجده في:

أ) أن المغزى اتجه إلى الجار الغادر، وليس الغريب المتسلل، ولأن صاحب البيت توجس قلقا من عبد الجبار، فكان ضروريا أن يظهر في أول المسرحية وأن يكون المشهد الختامي فيها، دون ظهور لجيران السكن.

ب) ظهرت الزوجة(فاطمة) في النص المعدل، وتبادلت الحوار مع زوجها، وان يكن محدودا، وبذلك لم تعد مسرحية الممثل الواحد. على أن هذا التعديل أدى إلى تعديلات أخرى عمقت درامية الشكل الفني، فمثلا حين راح أبوعبد الله يمن على جاره عبد الجبار أنه وقف إلى جانبه في صراعه مع الجار الآخر ـ ظالما أو مظلوما . لم تمض هذه الإشارة دون تعقيب وكأنها موقف أخلاقي لا غبار عليه، فتحفظت فاطمة على قول زوجها، ولامته على مناصرة الظالم، وتوقعت أن تنقلب هذه المناصرة على زوجها بالشر.

وكذلك يذكر (الرجل) عند محمود دياب ـ أنه يرى أشباحا وتوقظه الكوابيس في البيت الواسع شبه المهجور، أما الحاي فقد جعل هذه المخاوف من نصيب الزوجة، وهو ما يناسبها.

جـ) أما المسرحية (الأصل) فتنتهي بوعيد، أنهم إذا عادوا فسيواجههم الرجل

بالساطـور، ومعه زوجه بالسكين، ويقرر أنـه سيرسل لابنه برقيـة أن يعود ومعه بندقيـة!! ومع أن هذا الـوضع المتأهـب تأخـر إلى الدقيقة الأخيرة ولم يسبقـه من سلوكيات الرجل ما يجعلنا نصدقه في إمكانه، إذ غلب الخذلان والتعلق بالأوهام كاحتمالات، على قـدرته على قـراءة الواقع والتعـامل معـه بمنطق المواجهـة، فإن «النبـوءة الأخيرة» استبعدت تماما في حالـة أن المعتدي جـار قديـم، وانحصرت المطالب في مطلب واحد: أن يعود الابن المغترب «لأن الجيران صاروا غرب».

إننا ـ بالطبـع ـ لانفكر في الحكم بين الأصل والتعديل، فلكـل ظروفه ودوافعه ومطـالبه، ومـع هذا يمكـن القول إن هـذا التعـديل، أو تلـك القراءة، المختلفـة استطاعت أن تبث روحا في عدد من المواقف، وأن تقوي من عنصر الحكاية، وما ترتب عليه من تماسك الحبكة، ومن ثم أمكن تقريب الرمز، دون أن تفقد المفاجأة أثرها الفني والنفسي.

٤ـ عطس وفطس:

ليس مستغربا أن يتجه معد مسرحي إلى قصة قصيرة، لتتشكل في حوار تتحول به إلى مسرحية مـن فصل واحد، فقد نشـأ فن القصة القصيرة بتوجيـه من أصول المسرحية الكـلاسيكية ومقاربـة شرائطها. ولعله لم يكـن مصادفة أن يكـون أحد مؤسسي فن القصة القصيرة في الأدب الحديث كـاتبا معدودا في فن المسرح أيضا، وهو أنطـون تشيخوف (الآخـر المعاصر لـه جي. دي. مـوباسـان) بل لعـل هذه الصلة ـ أو الخبرة الباطنية بالنسبة لتشيخـوف ـ قاربت بين طبيعة الفنين، بحيث لم يكـن عسيرا القيام بعمليـة تحويل أحـدهما إلى الآخـر. و«موت مـوظف»، قصـة قصيرة جدا [1]، إذ لا تزيـد على ثلاث صفحات حجما، وتمتـد زمانا على مسـاحة يومين، وتقوم على شخصين فقـط، هما الموظف «تشرفاكوف» والجنـرال العجوز «بريـزجالـوف» أما زوج الموظـف فقد شـاركت بجملـة واحدة، اكتسبـت أهمية

١ـ راجع عن حياة تشيخـوف ومؤلفاتـه مجموعته المختـارة التي ترجمهـا إلى العربية د. أبـو بكر يوسـف في أربعة مجلدات تحت عنـوان: «أنطون تشيخوف» ـ وتكتب بالعربية: تشيكوف، أيضا ـ وقصة موت موظف في المجلد الأول، الناشر: دار رادوغا، موسكو ١٩٨١.

خاصة فيما يتعلق بموضوع القصة. لم تتسع القصة القصيرة لغير مخاوف الموظف، أو همومه الخاصة، وتوقعاته المذعورة، التي انتهت به إلى موت فجائي «تراجيدي» أنه مصرع البطل المجرد من البطولة!!

كل شيء (وكل صفة) مقنن بدقة متناهية عند تشيخوف، الذي يتعامل بحساسية نادرة مع اللغة والمشاعر والحركات. كان الموظف يجلس في الصف الثاني، من صالة عرض مسرحي، يتطلع في المنظار، ثم كانت «العطسة»، والصلة بين الاختلاف الفجائي في مجال الرؤية وانعكاس الضوء على العين، وبين العطاس مقررة علميا، أما أنه كان يشاهد من المنظار - «أجراس كورنيفيل» فهذا موضع النبوءة والتوقع، فالأجراس نذير خطر دائما، وقد حدث هذا حين عرف أن الجالس أمامه الذي أصابه رذاذ العطسة ــ هو الجنرال!! تحرك عقل تشرفياكوف الوظيفي العملي، وحسبها بسرعة، فمع خطورة اللقب، والمهنة فقد تعادل هذا مع «أنه ليس رئيسا، بل غريبا»، وأدى التعادل إلى شعور بالحرج، وتحرك لتصحيح الوضع «ينبغي أن أعتذر».

تقبل الجنرال الاعتذار بشيء من الترفع والبساطة معا: «لا شيء، لا شيء» ولأن الآخر «موظف» فإن عقليته المركبة على التدقيق في كل كلمة، والتحقق من كل توقيع، فإن هذا «التسامح العام» لم يكن مقنعا له، انه يريد عبارة محددة، مؤكدة، تهبه الاطمئنان الكامل بأن الجنرال لا يحمل له أية ضغينة، ولا يضمر تجاهه نية سيئة، من هنا «بدأ القلق يعذبه» وبدأت لعبة «القط والفأر»، ويأبى الفأر إلا أن يتعرض للقط. ملحا في استفزازه من حيث يظن أنه يسترضيه، حتى تأتي النهاية التي أرادها هذا الفأر وأصر عليها، وأنزلها بنفسه. أما زوج الموظف فقد ساهمت بجملة واحدة، حين حدثها عما جرى، لقد «جزعت فقط»، ولكنها اطمأنت حين عرفت أن الجنرال ليس رئيسا لزوجها، ومع هذا قالت جملتها الوحيدة: «ومع ذلك اذهب إليه واعتذر، وإلا ظن أنك لا تعرف كيف تتصرف في المجتمعات».

حجم المخاوف عندها مرتبط بعلاقة الزوجية، أما الجانب السلوكي، وتعليله، فإنه يصدر ـ بدقة متناهية ـ عن إدراك سيدة!! ومن المؤكد أن هذا التعليق «البريء» من الزوجة دفع بالحادثة العابرة وما ترتب عليها إلى موقع أشد وعورة، فقد ذهب الموظف إلى مكتب الجنرال ليعتذر مجددا، وكان يرتدي حلة جديدة!! إنه يريد أن يبدو كمن يعرف كيف يتصرف في المجتمعات. لقد أدى هذا إلى أن الجنرال لم يعرفه للوهلة الأولى، مما اضطره لأن يشرح موضوع العطسة من أوله، وأغلب الظن أن الحلة الجديدة جعلت المفارقة حادة، والمسافة شاسعة بين مظهر الشخص والموضوع الذي يلح في طرحه، فكان الرد: «يا للتفاهات».. وإهماله تماما، وهكذا امتدت سلسلة سوء الفهم من الموظف، الذي يأبى إلا أن يلصق سوء الفهم (وسوء النية المحتمل، بل المؤكد الآن) بالجنرال، تماما مثل جميع الكتبة الشديدي الخضوع، والملق، والخوف من رؤسائهم، ومع هذا يضمرون باقتناع يصل حد العقيدة أنهم يفهمون في العمل أكثر من الوزير نفسه!! «أخرج من هنا» عبارة صريحة محددة، لا لبس فيها، تكررت مرتين، على سبيل التأكيد، ولهذا، خرج الموظف من الحياة، بمجرد عودته إلى منزله!!.

بعد تأليف القصة بقرن كامل، يزيد عدة أعوام (ألفت عام ١٨٨٣م). اختارها يوسف الخليل، ليعدها للمسرح [1] (في دبي) وقد شاهدتها بإخراج عبدالله ملك، حين عرضت في أحد مهرجانات المسرح الخليجية، وبقدر ما كنت دهشا لندرة اختيار النص، فقد كنت بعد المشاهدة متجاوبا مع المحاولة، ومقتنعا بالأسلوب الذي آثره المخرج، إذ دل هذا الأسلوب على تفطن دقيق لجوهر فن تشيخوف، الذي يشق طريقه بين الواقعية والشاعرية معا، على تناقضهما، أو تباعدهما، وبكل ما تنطوي عليه الشاعرية من تكثيف، في المعاني، واستثارة للرموز، وبكل ما تقوم عليه الواقعية من هموم، الحياة، والعناية بالتفاصيل المادية.

والآن، نتوقف عند النص المعرب، الممسرح، وهذا يعني أننا سنتحرك مع

١ـ هذه المسرحية الأولى التي اعتمدت على نص قصصي محدد في صياغته، فهي تدخل في نطاق «المسرحة Dramatisation»، أما الأعمال التي استمدت من حكايات ألف ليلة، فهي تقارب هذا النمط، غير أنها تتداخل مع الاقتباس حين تكون الإفادة من الفكرة أقرب من الإفادة من التشكيل الفني.

يوسف الخليل عبر خطين متوازيين: كيف تحولت القصة القصيرة إلى الشكل الحواري الحركي، وصارت مسرحية؟ ثم، مرة أخرى: إلى أي درجة استطاعت هذه المسرحية أن تكون عربية، بل خليجية على وجه التحديد؟

ربما كانت القضية «الشكلية» متمثلة في إجابة سؤال متبادر: كيف تتحول الصفحات الثلاث الأصلية إلى عشرين صفحة؟ وكيف تتحول الحركة النفسية الداخلية (في القصة) إلى حوار وحركة منظورة (تناسب المسرح) وكيف نتغلب على رتابة المشهد فيما لو اكتفينا بشخصية الموظف ـ وحدها ـ في بؤرة المنظر المسرحي، واحتفظنا بالرئيس (أو الجنرال) في هامش الرؤية؟

من هنا كان «إغداق» التفاصيل النفسية والفكرية والحركية، وإضافة عدد من الشخصيات، وليس عيبا أن نقول إن هذه الإضافات استهدفت ملء المساحة الزمنية المطلوبة لمسرحية ذات فصل واحد، بل نقرر أن هذه الإضافات هي التي منحتها شخصيتها المسرحية أولا، والخليجية ثانيا. وحين نعيد توزيع العناصر المكونة للمسرحية تحت عناوين تسمح لنا باكتشاف أو تحديد الركائز التي اعتمدت عليها عملية التشكيل.

إن الموظف الروسي لم يتجاوز تكوينه الوظيفي، ومن ثم ظلت مخاوفه من الجنرال وظيفية فقط، وحين طالبته زوجته ـ أو اقترحت عليه ـ أن يتصرف بدافع اللياقة الاجتماعية (جنتلمان) فإن هذا العامل كان مؤثرا سلبا في استرضاء (المعتدى عليه) إذ دل على إلحاح وتنطع لاضرورة له. في «المسرح» الأمر يختلف، وفي صياغة عربية، يكون أكثر اختلافا، فإذا كان نص القراءة (القصة) يعتمد على الحساسية اللغوية، وعمق التحليل، فإن نص المشاهدة (المسرحية) يعتمد على التصعيد، والحدة (تنامي الصراع). كما أن طريقتنا في تصور الأشياء، والأشخاص، ومنهجنا في اتخاذ القرار، وأسلوبنا في تنفيذه، أو الرد عليه، تختلف كثيرا عن طريقتهم هناك، (في روسيا أو في أوربا عامة) وهذه الجوانب هي التي تضمن تحويل القصة الروسية إلى مسرحية عربية، أو خليجية تحديدا.

لقد توازت خطوط ثلاثة، تآزرت لتكسب المسرحية شخصيتها الخليجية:

(١) الموظف وموقعه في السلم الوظيفي، وقدرته في (أو عجزه عن) حماية نفسه من خلال القوانين، أو السطوة الشخصية.

(٢) الموظف من حيث هو فرد في المجتمع، عليه مسئوليات خاصة، ومحكوم بالقيم الاجتماعية السائدة، وأنماط السلوك العامة.

(٣) الموظف من حيث هو «ذات» تنتمي إلى سلالة، لها خصائصها الانفعالية والعقلية، المحكومة بميراثها «التاريخي» في موقعها الطبيعي أو «الجغرافي».

وهذه المنطلقات الثلاثة وإن كانت تظهر أقوى ما تكون في شخص «الموظف» باعتباره الشخصية الرئيسية التي تقود الفعل المسرحي، فإنها ألقت بانعكاساتها على كافة مكونات النص المسرحي:

الإطار الشامل للمسرحية نوع من الاستعادة، يجري أكثرها على طريقة «الفلاش باك»، ولهذا تتاح الفرصة — بسهولة — للنقلات المكانية واختلاف الأشخاص، مع استيفاء شخصية «الرجل» الذي يحكي له ما جرى، فيما عدا المشهد الأخير الذي يجري ويعرض في الوقت نفسه. إن البداية نفسها تنتمي إلينا، فقد كان الموظف شديد الانزعاج لما جرى، كان «يكلم نفسه» فيتضاعف ذعره الداخلي، استمع إليه «رجل لا نعرف من أين جاء، ومع هذا فقد أصبح - على الفور - مهموما بالموضوع، مستمعا لخلفان، ناصحا صادق النصيحة، ولم يبخل عليه خلفان بسرد أدق التفاصيل، والإفضاء بكل المخاوف. هذه العلاقة «العابرة»، التي تتحول إلى «مشاركة» يمكن أن تحدث هناك بين رجلين في حالة سكر، لكنها — هنا - تحدث بين أي اثنين، ولو كان اللقاء مؤقتا، لجارك في القطار أو الطائرة. أما بدر (الصديق) فإنه الذي يتولى - في البداية - لفت انتباه الموظف إلى ما حدث منه، وإثارة مخاوفه ومجاراته في تهويل الاحتمالات، ولكنه يعود في الاتجاه المعاكس حين تبلغ المخاوف ذروتها: في المشهد الأول يقول بدر: «روح له، روح له، أشوفه يخزنا بعيونه»، ويقول عن الكبراء وتصميمهم على الانتقام:

«هاذول من يحطون الواحد برأسهم ينسون؟!» لكنه في نفس المشهد، قرب نهايته، يقول مهونا من سوء التوقع: «وأنت على بالك هاذول الناس مثلك فاضيين؟ هذا من ايدش (يدخل) بيته ينام دون تأخير. وأصلا المسألة كلها ما تستاهل هالحجي (هذا الحكي)!!.

هذا التناقض ليس نتيجة إهمال من المؤلف (فهي شخصية من ابتداع «الممسرح» وليس لها أساس في أصل القصة) في تبين طبيعة بدر، إنه صديق خلفان، فبينهما وجه شبه (القلق) ولكن بدر أقرب إلى المعرفة بالرؤساء لأنه «سكرتير» لهذا كان الأسرع تنبها لاتجاه العطسة وأهمية الاعتذار عنها، والأسرع تراجعا عن التمادي في الخوف، حين جاوز الخوف حجمه العادي، لأن هؤلاء الرؤساء - عادة — مشغولون بما هو أهم. وتتجلى أبهة السلطة وسطوة الوظيفة حين نعرف أن سبيت الشاعر» (الذي يأخذ مكان الجنرال - وقد وصف بأنه «يعمل في مصلحة السكك الحديدية») صاحبنا الخليجي: «مسئول عود (كبير) بس ما أدري بأي وزارة»، هنا نص على «الوزارة»، وإن لم يكن وزيرا، وأنه مسئول، وليس مثل زميله الروسي، يعمل في مصلحة!! وتكتمل السطوة بأن خلفان حين ذهب إليه — أثناء الحفل — للاعتذار، جمجم الكبير بكلمات غير واضحة، وتصدى أتباعه «ربعه» لصرف الرجل وإنهاء الموقف. وكذلك يجد خلفان مشقة - مع أنه موظف وليس صاحب حاجة - في الوصول إلى مخاطبة المسئول الكبير، في حين استطاع صنوه الروسي، ببساطة شديدة، ودون أي حاجز، أن يجد نفسه في مكتب الجنرال، الذي فوجىء بوجوده أمامه. وفي الصيغة الخليجية يشغل «السكرتير» مكانا مهما، وفي المسرحية سكرتيران وليس واحدا، في حين لم تحتج إليهما قصة تشيخوف.

أما آخر هذه المفارقات، أو الاختلافات العامة، التي تعود إلى تشكيل المسرحية وما ينعكس عليها من قيم المجتمع، إن كلمة الختام «القاتلة» قالها الجنرال، وكررها: «اخرج من هنا». هذه العبارة نفسها مسجلة في المسرحية، ولكنها جاءت من السكرتير: «اطلع برة» ولكن لأننا لا نأخذ كلام السكرتيرين مأخذ

الجد، ولأننا أقل حساسية من الروس، (وإن ـ ادعينا عكس ذلك) بدليل أن موظفنا لم يمت بعد توجيه الإهانة إليه، فإنه ــ رغم النذر ــ اندفع إلى مكتب المسئول الكبير، ليؤكد له أنه لم يكن هازلا أو مداعبا حين كرر اعتذاره (أو يتغشمر) فما كان من المسئول الكبير إلا أن قال: «اطلع برة يا حمار»!! وليس هذا دليلا على طريقة معاملة كبار الموظفين لصغارهم، والمستوى الذي تنتمي إليه لغتهم فقط، إذ إنه دليل ـ كذلك ـ على الطريقة المألوفة للإقناع في حالات ليست قليلة!!

ثم نعود إلى الموظف: خلفان بن مخلوف، لاسمه دلالة خطأ التوقع والإصرار عليه (أو التكرار) على أنني ظننت أن ممسرح القصة كان يفكر في بطل قصة «المعطف» الشهيرة، التي كتبها الروسي الآخر، «جوجول»، وكان بطله موظفا أيضا، وبائسا محروما كذلك، وكان اسمه «أكاكي أكاكيفتش»، وإذا كان كاتبنا اختار الأسماء المساعدة من تلك المشهورة في البيئة مثل بدر، ومريم، وسالم، وعبدالله، فإن «سبيت الشاعر» اختير ليدل على عكس اسمه، فقد كان بعيدا عن رقة الشاعرية، ودماثة السلوك.

المشكلة السيكولوجية في تركيب خلفان بن مخلوف (العقلي) أنه «يتوهم» ثم يبني على أوهامه نتائج يتعامل معها على أنها «حقائق» وليست مجرد احتمالات ضعيفة قابلة للمناقشة. لقد عطس، مثل زميله الروسي، وخاف احتمالات الغضب عند المسئول الكبير، مثله أيضا، وأصر على توضيح موقفه وأن اعتذاره جاد قائم على تقدير الشخص، مثله كذلك، ولكن جبل الهموم الذي تجمع واستقر فوق رأس خلفان بن مخلوف لم يخطر بخيال «تشرفياكوف» فبعد أن اطمأن هذا الأخير إلى أن الجنرال العجوز ليس رئيسه، انحصرت القضية في «اللياقة» و«الأدب الاجتماعي» وألا ينسب إليه مالم يقصده. أما خلفان، فقد تكاثرت المخاوف في نفسه كما تتكاثر البكتيريا (بطريقة الانقسام)، حقا أنه ليس رئيسه، ولكن الرؤساء كلهم طبقة واحدة، وهذا رجل كبير و«إيده لاحقة»، ومن ثم ليس مستبعدا الفصل من الوظيفة، بل ـ كما يقول خلفان ــ «أبسط شيء فيها

الفنش ويمكن توصل للسجن وطق وطراقات، وإذا قطوني في ا لسجن تطير على شهادة حسن سير وسلوك، وهذا معناه ما ألقى شغل ثاني طول حياتي».

لقد اتسعت المسافة جدا بين البداية (الواقعية) والنهاية (الموهومة) بحيث لا يمكن عبورها إلا من خلال عقل مضطرب، ونفسية تعاني عقدة الاضطهاد، وتستهدف لضغوط اجتماعية مؤلمة (وكان التعرض لها مطلوبا ليكشف عن جذور الخوف): هناك الأب الذي جاء يطلب معونة للعلاج في بمبي، وأقساط السيارة المستعملة، فضلا عن الحساسية الشاملة المسرفة التي عبرت عنها زوجته: «... مستحيل ينام أو يهدأ إذا حس أنه غلط في حق أحد. مستحيل».

إذن، فإننا نعيش في مجتمع كلمة كبرائه هي القانون، وأهواؤهم هي الحكم، ومن حولهم الأعوان الذين «يضحكون يوم يضحك كبيرهم»، والموظف ـ بطبعه ـ عرضة للتقصير في واجباته، لهذا يكون أول هواجسه «المخيفة» أن أحد حاشية المسئول الكبير، كان قد تردد على خلفان من أجل «معاملة» ولم ينجزها، إنه الان على استعداد لذلك. وفي هذا المناخ تنشأ الشخصية الادعائية حتى يقول خلفان لصديقه: أنا مو جبان، لا وراسك الغالي.. بس.. انت تدري اشبصير لي يوم اتفنش. إن دولة الإمارات العربية المتحدة (التي تنتمي إليها المسرحية) وإمارة دبي بصفة خاصة، (التي قدمت النص مسرحيا) تعطي الفرصة لمواطنيها كي يرضوا طموحهم في أي مجال اختاروه من العمل الحر أو الوظيفة. مع هذا يظل جهاز الدولة، والانتماء إلى وزارة محددة بمثابة الارتكاز إلى الأرض الصلبة، حقيقة الحقائق، أن «الدولة» في تلك المجتمعات قريبة العهد بالقبيلة، التي لم تعرف أجهزة الإدارة المعقدة إلا حديثا جدا، هذه «الدولة» تكتسب قداسة ورفعة، تصل بها إلى حد «الرمز» المتفرد الذي يخضع له الجميع دون إحساس بالضعة أو التنازل، إن الشعور المناسب هو «الخضوع بدافع الخشوع»، قد لا يصل الأمر إلى ما ادعاه نيتشه في «تأليه» الدولة (وجسّده نجيب محفوظ في روايته: حضرة المحترم»)، ولكن الموظف في هذه المسرحية لم يبتعد كثيرا عن هذا الشعور الخاص نحو الدولة، ولكي يصبح مقبولا من زاوية واقعية فإن «تأليه» الكرسي أو

المنصب، تنفس في «تـأليه» الجالس عليه، هذا خلفان ليلـة قلقه العظيم، يحاول أن يعرف أين يصلي المسئول الكبير الفجر كل صباح، ليذهب إليه مسترحما:

خلفان: (يفكر) الكندورة الرصاصية.

مريم: اشفيها بعد؟

خلفان: نظيفة ومكواية؟

مريم: من الصبح.

خلفان: اشرايج (ما رأيـك) لو ألبس وياها الغترة الحمراء، كشخـة مو جذية؟ (أنيقة، أليس كذلك؟).

مريم: وأنت رايح صلاة الجمعة والا العيد؟..

خلفان: أبغـي أكون شي، هيبة وكشخـة، وأوقف عـدالة (في مقابلـة) وقبل لا أروح له أصلي من كل قلبي وارفع يدي جدام المنبر وأقول في سري يا رب اكفيني شر اللي ملعوزني.. (سبب توتري وقلقي).

فهنا يتجلى سلطـان الدولة، شـاملا، حادا، ماحقـا، انها «إله»، ولكنه إلـه قادر على إنزال الضر:

خلفان: أي خير وأي خـرابيط؟ وين الخير يوم يـرفع سماعة التليفـون ويتصل بمديري في العمل ويقول لـه عندك موظف تعبان أهان كرامتي. تفتكـرين مديرنا هذا يقدر يجلس مرة ثانية على كرسيه؟!».

بهذه الطـريقـة السلسة الهادئة، قـدمـت المسرحيـة نمـوذج «الموظف» عنـدنـا وتحركت ما بين هموم حيـاتنا الاجتماعية (السلف مـن البنوك ـ الواسطـة ـ تسلط المديرين ـ تقصير الموظفين ــ سيطرة السكرتيرين.. الخ)، وثوابـت السيكولوجية الخاصة: الخوف مـن المستقبل، والنظـر إلى الحياة على أنها شر في جـوهرهـا، وأن لحظة الفرح لابد أن نعاقب عليها (كان خلفان مدعوا للحفل، وكان يعتقد، وهو الآن أكثر اقتناعا بـذلك ـ أنه ليس في موقعه الصحيح، وأن الـذهاب إلى حفل هو

غلطة يستحق عليها ما جرى له) وأن أهل القمة طبقة واحدة، وكلمتهم كالقضاء والقدر، لا معقب عليه. ولكي يسخر المسرح من هذا الجزع التاريخي، لم ينه مسرحيته بموت الموظف ـ جسديا ـ واكتفى بمعاقبته معنويا، فكانت: «اطلع برة يا حمار» تعليلا حقيقيا لأسباب الخوف (جفوة الرؤساء وإطلاق ألسنتهم في الآخرين) والعقوبة المستحقة عليه، وهي السخرية والتوبيخ، وأي توبيخ!!؟

٥ـ مسرحيتان بين الإعداد، والمسرحة:

وتحت عنوان «ياليل ياليل» جمع عبد الرحمن المناعي [1]، في كتاب واحد أربع مسرحيات مختلفة الطول (هي قسمة بين التأليف والإعداد والمسرحة) الأولى ـ التي يحمل الكتاب اسمها ـ من فصلين (كل منهما في مشهدين)، وقد كتبت بلغة عربية مبسطة، وكذلك فعل في المسرحيات الأربع، غير أن النصوص ذاتها تكتسب حيوية أكثر، وواقعية أشد اتقانا وجاذبية حين تنطق شخوصها بالعامية. ومسرحية «ياليل ياليل» تتصارع فيها الواقعية مع الرمز والتجريد، فهذا «أبو فلاح» ـ الكهل العقيم ـ يملك كل سفن القرية ومعظم منازلها، لكنه ـ في سبيل امتلاك النفوس يقرر أن يمتنع الناس عن العمل، على أن يدفع لهم نصف أجورهم التي كانوا يتقاضونها، غير أنه فتح مقهى ليستلب كل ما أعطى، وكذلك كان الأمر بالكف عن العمل ـ الذي يمكن أن يرضي الكسولين والمتبطلين ـ مقدمة لأمر بالكف عن الكلام، وعن التفكير، وعن الحب أيضا. لقد استعان «بوفلاح» على رجال القرية بالاعتماد على «فائض القيمة»، على أنه يذكرنا بقرارات الحاكم بأمر الله التعسفية حين يأمر بحظر تناول الباقلاء (ص٢٣). في المسرحية يظهر «حكيم» القرية، و«أبله» القرية أيضا، ويحاول «السيد» العقيم مثل طبقته أن يجد له امتدادا بين الشعب، فيتزوج الفتاة الجميلة البائسة «فرحة» بعد أن يجردها من الحماية الأبوية الطبيعية، غير أن الدمار يلاحق مشروعاته المشبوهة.

١ـ عبد الرحمن المناعي أحد عمد التأليف والإخراج المسرحي في الخليج، والكتاب (١٧٧ صفحة) نشر بالدوحة، قطر ١٩٩٣.

ويقدم المناعي محاولته التسجيلية الوحيدة، مسرحية من فصل واحد، يختار لها اسما، وتوصيفا كاشفا: «زنزانة البحر» - «مسرحية توثيقية اجتماعية»، وهو يختار لأحداثها تلك المرحلة الراكدة في تجارة اللؤلو أعقاب الحرب العالمية الأولى، ويشير إلى كتاب تاريخ الغوص على اللؤلؤ، تأليف سيف مرزوق الشملان، الذي أخذ عنه صيغة الرسائل المتبادلة بين تجار اللؤلؤ، وهي تكشف عن معاناتهم، ومعاناة من خلفهم من عمال البحر في تلك السنوات العجاف.

أما المسرحيتان الأخريان، فإن إحداهما قصيرة جدا، في حجم فصل واحد، وإن توزعت مادتها على فصلين وقد اختار لها عنوان «الخيمة»، وهي ـ معدة - ومعربة عن مسرحية بعنوان «الخروج» للكاتب الإفريقي توم أومار[1]، ولأن التفسير الرمزي للحدث المسرحي يتجاوز إمكانات الواقع، فإنه يحدد زمان المسرحية بأنها تجري في «عصر مضى أو سيأتي». وتنحصر الشخوص في ثلاثة، وطفل (هو دمية ليس له دور) يطلق على الأخوين: جابر وجبير (وهو الشقيق الأصغر، وكذلك اختار اسمه بصيغة التصغير) الذي يصفه بأنه مولع بالغناء، وأنه صبور متماسك، في حين أن الأخ الأكبر «جابر» خائف متردد. أما المرأة الوحيدة «بدرة» فهي زوجة جابر، وهي - في المسرحية ـ حبلى في الشهر الثالث، هادئة، كما يصفها، وسيمتد زمن الحدث المسرحي حتى تضع طفلها الذي سيحمل ما يؤكد نسبته إلى أمه، إذ يكون اسمه «بدر».

إن المسرحية - الأصل، بعنوان «الخروج» The Exodus، فهو هنا بمعنى الهرب من الموت، لمواجهة الشتات [2]. وهذا ما يدل عليه مضمون المسرحية، التي «تؤرخ» مسرحيا لفراق وتشتت الشعوب الإفريقية حول ضفتي نهر النيل، رغم وجود هذا النهر، وكأنه شريان يربط بين الجميع. إن المسرحية تعتمد على عصور مثيولوجية، إذ تشير إلى الإنسان الأول على الأرض «وكان اسمه لوو» [3]، ومنه

١ـ نشرت مسرحية «الخروج» ضمن ثلاث مسرحيات تحت عنوان: «من المسرح الإفريقي»، سلسلة من المسرح العالمي، ترجمها د. سليم الأسيوطي، الكويت فبراير ١٩٨٤، أما المسرحية نفسها فقد ألفها توم أومارا عام ١٩٦٥.

٢ـ «الخروج» هو عنوان السفر الثاني من أسفار العهد القديم (التوراة) الخمسة: التكوين - الخروج - اللاويين - العدد - التثنية. ويتناول الخروج أحداث هرب بني إسرائيل من مصر، وما جرى لهم في أرض التيه.

٣ـ المسرحية: ص١٤٥.

تناسل جميع الأفارقة، فكيف تفرقوا؟ هذا هو ما تقدمه المسرحية، من خلال ثلاثة أخوة، مختلفي الطبائع، أكبرهم شرس الطباع، وأصغرهم جبان يخشى أخاه وكل شيء، وأوسطهم فيه مرونة الشجاعة والفكر والفن: يضطر الأوسط أن يستخدم حربة أخيه الأكبر، وهي حربة مقدسة إذ ورثها عن أسلافه، لردع فيل يتهجم على بيوتهم، لكنه يفقدها، إذ طعن بها الفيل طعنة غير قاتلة، فظلت مغروسة فيه، واختفى بها. تجتمع أهمية الحربة الموروثة عن الأسلاف، مع الفظاظة الطبيعية في الأخ الأكبر - لابونجو - فيقسو على أخيه - جيبير - الذي لم يجد مناصا من الخروج لمطاردة الفيل أملا في استعادة الحربة. يطول غيابه، غير أنه يعود بحربتين (الحربة الزائدة رمز استعداده لمناضلة أخيه والانفصال عنه) وخرزة مقدسة أو مسحورة، تحفظ له حياته. كانت لابونجو على وشك الندم لما مارس من قسوة على أخيه، وقد لاطفه حين عاد، لكن حادثا عارضا أفسد كل شيء، فقد ابتلع الطفل الأصغر لأخيه تلك الخرزة المسحورة، وهنا صمم جيبير على استعادة خرزته، مهما كان الثمن، مثلما فعل الآخر حين فقد حربته. وهنا يقدم لابونجو على شق بطن ولده، واستخراج الخرزة، وتقديمها لأخيه. وبهذا شبت العداوة بين الأخوين، ولم يعد لجيبير مكان في بيت أخيه، وهكذا عبر إلى الضفة الأخرى للنهر، وكانت تلك بداية الفرقة بين الأشقاء. في المسرحية (الأصل) نجد «لو وانيو»، زوجة الأخ الأكبر، ولها منه ولدان، وحين «تساهلت» في الحفاظ على حربة زوجها، وسكتت عن أخذ أخيه لها[1]، قسا عليها زوجها، وشتمها، بما يدل على احتمال وجود ميل عاطفي بين الزوجة وهذا الأخ[2]، وقد وبخت لو وانيا زوجها على كلمته هذه، وكانت تعامل أخا زوجها في إطار المودة العائلية،

١ـ فعلت هذا من منطلق أن المرأة ـ مهما كانت ـ لا تستطيع أن تقتحم العلاقة بين شقيقين، قالت: لاحكم لي على حرية لابونجو، فهو أخوك، أما أنا فلست شيئا سوى امرأة، زوجة له!! (ص١٤٨، ١٤٩).

٢ـ لابونجو لزوجته:

ـ لقد أغراك على أن تعطيه حربتي، أيتها المرأة، بكلامه المعسول.

جيبير: إني لم أكذب عليها (فيما يتعلق بتهديد الفيل لهم).

لابونجو: ... وأي عمل آخر أبرع من ذلك الذي يحمل امرأة على أن تفرض في ممتلكات مقدسة؟

لووانيو: إنك لتجلب علي العار (صص١٥٧).

ويتكلم الأخ الثالث «تيفول» عن افتراء الزوج وتلطيخ زوجته بالعار أيضا، غير أن المدى الأخلاقي أو السلوكي لهذه الإشارات لايتجاوز أن جيبير خدع زوج أخيه بمعسول كلامه (ص١٥٩، ١٧٠) ليحصل على الحربة المقدسة.

وحاولت ألا يقع الشقاق بين الأخوة، لكنها لم تستطع، إذ طغى عنف زوجها، وتشبث أخيه بأن يعامله بالمثل، حين ابتلع الطفل الخرزة. إن النص الإفريقي يعرض لمقدسات الماضي: وراثة الأسلاف، ونزول اللعنة إذا حدث التفريط، كما أنه يؤرخ - أسطوريا - لجذور الشقاق الذي حدث بين الأشقاء. وهنا سيتضح لنا «حجم» و«اتجاه» تدخل عبد الرحمن المناعي، وكيف أنه «قرأ» هذه المسرحية قراءة خاصة، أثرت في صميم فكرتها، ولم تقف عند «تكييفها» لتناسب المشاهد القطري، أو الخليجي، من حيث الإشارة إلى العاصفة الرملية (الطوز) والخيمة، واستبدال النمر بالفيل. إن العنوان الجديد «الخيمة» يصلح مدخلا لطرح الرؤية الجديدة:

إن الخيمة - في المسرحية - رمز التكوين الأسري الاجتماعي، وهي - عند افتتاح الفصل تتعرض لعاصفة تكاد تمزقها، وإذ يعجز جابر عن حمايتها من عدوان العاصفة يتذكر أمه التي صنعتها بجهدها، كما يتذكر أنه رفض أن يبيعها لتاجر جوال، هذا في حين كان جيبير مندمجا في الغناء، وقد سلا فتاة «نورة» كان يحبها وذهبت في الصحراء دون عودة، في حين يذكره أخوه بها، يظن أن الغناء من أجلها!! سنشعر أن زوجة الأخ الأكبر «بدرة» نائمة في الخيمة على كثب من الرجلين، وستردد عبارة ترويها عن جدها حتى تستفز - بهذا الترديد - زوجها، فقد قال ذلك الجد: «إن للنهر ضفتين» (ص٨٢ , ٨٣، وسيكون بهذه العبارة ختام المسرحية ص١٠١ أيضا) وهنا نلاحظ أن «جيبير» - الأخ الأصغر - قد ردد العبارة ذاتها ونسبها إلى جده (ص٨٤) وكذلك استخدم صيغة التثنية في عبارة أخرى كان يغنيها، إذ يقول:

جيبير: «ياهيه، يمناك لو اتعبت يسراك مايلها».

فضلا عن أنه يردد عبارة، هي في طريقة كتابتها غير مفهومة، وهي «أخ يابنادم» التي يمكن أن تنطق: آخ، يا بني آدم!!

إن النص الإفريقي - يعني بموروثه الخاص، وقد فعل كاتبنا ما يوازي هذا إذ

نلاحظ ذكاء الاستخدام للتراث الخليجي في الأغنيـة (الزهيرية) إذا ما تحدد لدينا مجرى الرمز، وهدفه. إن الإشارة إلى الضفتين والنهـر قد تحمل معنى التحول عن المكان الذي تهاجمه العاصفة الرملية، وكذلك إشارة جيبير إلى أهمية أن تسارع اليد اليسرى إلى إعانـة اليد اليمنى إذا ما أدركهـا التعب. غير أن هذه الإشـارات، من الزوجـة، ومن الأخ الأصغر، ستحمـل دلالة مختلفـة يمكن إدراكها بتتبـع مسار الحدث المسرحي المتنامي.

إن جابـر يلوح لجبير باحتمال عـودة حبيبته المفقـودة نورة، التي لابـد «أن تأتي يوما ما، وتجدك حيا، تجدك تغني لتلهو مرة أخرى معها»[1]. إن المشهد المسرحي، حيث العاصفة وتهديد الحياة لا يتحمـل مثل هذه الإشارة، إلا أن يكون لها معنى خاص (نفسي وذاتي) عند جابر، ويتأكـد هذا المعنى، أو يقارب التحدد في تصعيد المشهد بأن يتهالك جابر على الأرض، بغناء مـن زوجته «وكأنه غناء التنويم»، ثم يقوم جيبير بتغطيته. إن هذا المنظر (ص٨٤) يكفي ليدل على ما بين الزوجة وأخا زوجها من عـلاقة، ربما كان سببها الأول حالـة عجز يعانيها الـزوج، تلك الحالة التي رمـز لها بالعـاصفة، التـي تهدد خيمة حيـاته الأسريـة أو الزوجيـة المستقرة. وتتقـوى هذه الإشـارة الرامـزة حين نقـرأ هذا الحوار بين الشـاب وزوجة أخيـه الكهل، إنه الـذي يبدأ، وهي التي تجيب، غير أن جوابها يتضمـن سؤالا يعبر عن قلق التوقع:

جيبير: إنك جائعة.

بدرة: هل بالضفة الأخرى رمال وعواصف؟

جيبير: جدي قال إن للنهر ضفتين.

بدرة: الرمل يسد منافذ الخيمة.

جيبير: إن الأرض للإنسان، يرثها الله ومن عليها.

١ـ ياليل ياليل (مسرحية الخيمة): ص٨٤.

بدرة: هل نام؟ (عن زوجها)

جيبير: بل هرب حيث لاخوف.

بدرة: ولكن الرمـال لاتزال، والعاصفة لن تتوقف، والـرابع (تنظر إلى بطنها) هل سيأتي يا جيبير؟ هل سيأتي؟ هل ستأتي نورة؟ هل ستأتي نورة يا جيبير؟

جيبير: نورة!! (يصمت لحظات وكأنه يتذكر)

بدرة: لاتزال تحبها؟

جيبير: بدرة!! إنك جائعة، لابد أن أجد بعض الطعام.

بدرة: ولكـن أين ستجـده؟ الخيمة هي الـدنيا، والجحيـم في الخارج. (صوت حيوان يأتي من البعيد)

جيبير: اسمعي يا بدرة.

بدرة: الكل سيموت.

جيبير: لا، الموت هو الحياة، نعم، الموت هو الحياة.

بدرة: بماذا تفكر؟

جيبير: لابد أن يأتي الرابع.

بدرة: إنه حيوان تقتله الرمال والعاصفة.

جيبير: لا، بل إنـه القادم من الغابـة الكثيفة الأشجار، حيث الأنهار والـوديان والطيور. إنه يأتي بإحساس غريب، عندما يشعر بدبيب الموت في أية خيمة..[1].

هذا الوحش الـذي لا نراه، نسمع صوته وحسب، هـو الميل الجنسي، العشق، الذي ينتظـر فرصته ليتسلل إلى الخيمـة، قادما مـن المجهول الجميل (الغابـة بكل مافيها من حياة نابضة)، وهذا الميل الجنسي موت، لكنه ـ بمعنى آخر ـ هو الحياة.

١ـ ياليل ياليل (مسرحية الخيمة): ص٨٤, ٨٥.

ولقد مهد لاستقبال هـذا المعنى واستخلاصه من الرمز بأن كـان بدء الحديث عن الجوع (إلى الحب) من جـانبه، وسؤالها عن الضفـة الأخرى وهل هي مختلفـة عن الضفة التي تقف عليها (هل يختلف أخـو زوجها عن هذا الزوج النائم؟) ويظهر قلق الـزوجة من الحبيبـة الغائبة، نـورة، كما أنها تشعل رغبة الشـاب بهذا التذكير نفسه. ونلاحـظ أن الطفل القادم يطلق عليه (الرابـع) مع أنه (الثالث) ــ بالنسبة لوالديه، وكأن أخا الزوج داخل في العدد، لا يمكن إسقاطه.

ويخرج جبير لقتل الـوحش الذي يتهـدد مقدم هذا الـرابع، وبعد حـوار رامز يحمل سيف أخيه ليضرب بـه الوحش، وتتمنع بدرة عن إعطـائه سيف أخيه غير أنه يطمئنها بأن هذا الأخ لن يعرف بأنه أخذ سيفه.

تنبه جابر فثـار لتلويث سيفه بيد غير يده، ووصف امرأتـه بامرأة السوء، وأنها مجرمة، كما وصف أخاه بالمغنى المعتوه، وقال:

جـابر: إنـك معجبـة بهذا المغنـى المعتوه حتـى إنـك تسمحين لـه بأخـذ رمـز أجدادي!

بدرة: وأجداده.

جابر: ولكنه سيفي.

بدرة: سوف يعيده[1].

ويعود جبير مـن مطاردة الـوحش، كـان الوحـش يسير على أربع، وكـان هو يسير على خمس (يفسر الخامـس بأنـه كـان يسير على رأسـه. لكن المغـزى يمكـن إدراكه) ويصـف صراعه مع الـوحش القادم مـن الغابة وكـأنه يصف التـواصل الجنسي:

جبير: «كـان الـرابع يقـف بيننـا، استعـدت آدميتي، وقفـت على اثنين، كـان السيف في يدي، قفـزت، قفز للبعيد، أدرك أننا ضد واحد، ولابـد أن نتحد.. مرة

١ـ ياليل ياليل (مسرحية الخيمة): ص٨٧.

أخرى كان (الوحش) في وجهي بلحمه وشحمه، قفزت، أحسست بالسيف يلج عالما من الدفء، صرخت قبل أن يصرخ.. أفلت السيف من يدي»[1].

وهكذا استقر السيف في خاصرة الوحش، لكنه أخذه واختفى، ولم تسفر المطاردة عن سقوطه. هنا يهتاج جابر، إنه يريد سيفه الذي ورثه عن جده، وقد كان يستعين الجد به في موسم التكاثر «إنه سيفي، لن أموت دونه، ولا أريد غيره، ولن تمكث هنا لحظة واحدة دونه»[2].

وهكذا يذهب جيبير يطارد الوحش الجريح لعله يستعيد السيف، في حين يولد الرابع الذي أصبح ثالثا، ويحمل اسم بدر، فانتسابه إلى أمه هو الحقيقة القاطعة. وتطول غيبة جيبير، ولا ينسى جابر سيفه المفقود، كما لاينسى أخاه، لقد توقفت العاصفة (الزوجية) منذ طعن الحيوان، وكسا الاخضرار الأرض، ولكن: متى يعود؟ لقد أصبح جابر مستعدا للتنازل عن سيفه!!

وإذ يعود جيبير، يحمل سيفين، وبيضة كبيرة بداخلها خرزة، هي تعويذة سحرية له تحميه من وحوش الغابة. ويدور حوار بين جيبير وبدرة، ندرك منه إلحاحها على مشاعره، وميله إلى نسيان ماكان: «حيوان السيف، فجأة تحول إلى امرأة عجوز» (ص٩٧). وإذ هم مشغولون بالحديث يكتشف أن الطفل ابتلع الخرزة!! ويصر جيبير على استعادة خرزته السحرية، ويحاول جابر أن يستلين أخاه، لكنه يصمم حتى وإن كان الثمن حياة الطفل!! وهكذا يجد جابر نفسه مسوقا إلى شق بطن الطفل، واستعادة الخرزة، وتقديمها لأخيه، وإذ يذهب الطفل، يطالب جابر أخاه بالرحيل، في حين تعود بدرة لتصف سيف زوجها بأنه سبب اللعنة، وتذكره ـ من جديد ـ بأن للنهر ضفتين!!

هذه المسرحية القصيرة يمكن وصفها بأنها متقنة الصنع، وأنها ترتكز على موروثات طقسية ترجع إلى عصر البدائية، وتتنفس بعض أفكارها في المدى السيكولوجي الإنساني الطبيعي. أما سر اختيارها وهذا التأويل الذي آثره فيبقى

١ـ ياليل ياليل (مسرحية الخيمة): ص٨٨.
٢ـ ياليل ياليل (مسرحية الخيمة): ص٨٩.

ملكا لمعدها ـ عبد الرحمن المناعي ـ دون أن نوجه طاقة البحث إلى الموازنة أو المقارنة بين الأصل والإعداد، فإننا نلاحظ أن السياق الرمزي، وطريقة غرسه وملاءمته للبيئة الصحراوية جاء موافقا لجوهر الفكرة التي رآها في قراءته، وليس من شك في أن خبرة المناعي في مجال الإخراج المسرحي كانت وراء اجتذاب هذه المسرحية ــ المتقنة الصعبة ــ لاهتمامه، كما كانت وراء انسيابية الحدث، وتراكب الجزئيات في نسق جمالي وفكري مؤازر، وفى بحق الحدث الأساسي الذي نهضت عليه المسرحية، ودار حوله الصراع.

أما المسرحية الأخيرة فقد حملت اسما وصفيا طويلا، هو: «الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن» وهي عن رواية «اللؤلؤة» للكاتب الأمريكي جون شتاينبك ـ فهي تنضوي تحت مصطلح «المسرحة» ـ والتشكيل الفني في المسرحية يلائم الشكل الروائي التقليدي، إذ لا تنقسم إلى فصول أو مناظر، وإنما هي من عشرين موقفا أو مشهدا سريعا، قد لاتزيد المساحة الزمنية لأي منها على أربع دقائق، وتدل هذه العناوين التي وضعها المناعي فوق المشاهد على تطوير الحدث في سياقه الزمني، كما يدل هذا التتابع نفسه على إفادة من فن السيناريو، إذ تم تقسيم «الحكاية» إلى «حكايات» صغيرة، قائمة على الحوار، في حين تولى المثلون ـ البدائل للراوية التقليدي ـ الربط بين هذه الحكايات ـ المشاهد، وهذا الراوية هو العنصر الباقي من الفن الروائي، المتداخل مع طريقة التقديم في هذا النوع من المسرحيات.

لقد تمكن المناعي من إخضاع الرواية لطبائع العلاقات الاجتماعية في الخليج، والأخلاقيات السائدة فيه. ولأن الحدث استثنائي بدرجة ما، فقد بدأه في فصل الشتاء، حيث لا يصبر على الغوص في غير موسمه إلا من عضهم الجوع وألجأهم الفقر.

إن «ظاعن» الذي يملك اسما بدويا خالصا، يرتبط رزقه بالبحر، حتى وإن انطوى قلبه على الحنين إلى الصحراء:

ظاعن: كانت الجمال تقودنا للشمال، نلهث خلفها، تخلف السفن الكبيرة، نرقب طالع الوسمي، ونتوسل للسماء، نقود خلفنا مواشينا، ننسى ظلمة الأعماق ولفح السموم وهجير الشمس [1].

غير أن هذا الحنين لم ينعكس على جو المسرحية، أو هدفها الاجتماعي، في غير أمنية عابرة، عن الطفل الملدوغ، وتفاؤل أبيه له بأنه سيعيش (ولهذا سماه عايش) وأنه «سيأتي زمن نذهب للصحراء.. سيرى منازلنا القديمة..» لقد اكتسح جو التآمر كل شيء، فالتجار يقتات قويهم على ضعيفهم، والملاّ ـ رجل الدين ـ فاسد متآمر متواطىء مع من يدفع، فإذا تعارضت المصالح فإنه يعمل لحساب نفسه. لقد أجاد المناعي رسم أجواء التوقع وسيطرة الخرافة حين يستهل حدث يتجاوز قدرة التصديق، مثل هذه اللؤلؤة النادرة التي التقطها شخص ليس له نصيب من الحظ (ص١٥٤) على أن رفاق دربه من الفقراء لم يكونوا أقل قسوة من الآخرين، ولا أقل تملقا له، ورغبة في التعدي عليه، وكأن قانونهم الأخلاقي لايسمح لواحد أن يمر بمفرده متجاوزا الآلام المشتركة، وقد مردوا على الفظاظة التي نشاهدها في تعقيباتهم على أحزان الأب البائس حين لدغت العقرب وليده الجائع. يقول له أحدهم: «هل جننت لتذهب للملا في منتصف الليل من أجل طفل رضيع؟» (ص١٤٩) وفي حين يواسيه رجل واحد قائلا: «إذا حدث أي شيء نادنا» فإن عدد المستهينين بحزن الرجل وعجزه هم الكثرة، وحجتهم أن «ظاعن» لايزال صغيرا، والأيام قادمة، فبإمكانه أن ينجب غيره!! وتتوالى «النصائح» الموجعة، مثل: في المياه الضحلة يمكن دفنه ـ الضباب والبرد سيجمد السم في مخ الطفل ـ لماذا لاترد يا ظاعن، هل مات الطفل؟ (ص١٤٩ ـ ١٥٠) ولم يمت الطفل بسم العقرب، وإنما برصاصة أطلقها إنسان!!

يحاول المناعي تثبيت الجو الحكائي العربي، بهذه المقدمة التي تتضمن استهلالا خاصا.

١ـ ياليل ياليل (مسرحية الحادث والكائن...): ص١٣٧.

وباستخدام الغناء، وقد جعله المناعـي جماعيا ينبعث من الأكواخ، حزينا، يعبر عن خيبة مسعـى ظاعن، إذ عجز عن «تسـويق» اللؤلؤة النادرة بسعـرها الحقيقي (ص١٦٦) وغرس شخصية أبله القرية الذي استعان به في مسرحية سابقة، وهذا الأبله يستطيع أن يقـول دائما الحقيقة العارية التي يجبن العقـلاء عن الإفضاء بها، لكنه هنا يمثـل صوت النذير، إذ لا يتوقـف عن ترديد عبـارة: «كل شيء لزوال» وهذا النغـم المصاحب يحيـط الحادثة «السعيدة» بـإطار من الـدمار المتوقـع، وهو شيء كامن في نفوس ا لفقـراء من الغواصين، فقد رأى أهل القريـة أن هذه الثروة المفاجئة طـريق إلى الدمار، وكان ظـاعن نفسه يتحرك في اتجاه دمـاره من حيث لا يدري، إنه يصف كيف وجد الصدفة واستخرجها:

«.. كانت لاتزال هناك فاتحة فاها، واللؤلؤة تشع من داخلها، اقتربت، أوصالي ترتجف، مـددت يدي فأغلقت فـاها، كان لـدي محار آخر، نثرته في القـاع وجئت بها»[1].

لقـد تلقى الـرضيـع رصـاصة ليليـة في فمـه، في اتجاه صرختـه بين يدي أمـه، فالعبـارة: «فاتحة فاها» ــ و«مددت يدي فـأغلقت فاهـا»، بمثابة نبوءة، ثـم هذه الإشارة إلى بعثرة المحار في القاع!!

مع هذا بقيت عبارات تنتمي إلى «الأصـل» كان يمكن تجنبها، مثل: المجد لهذه الطحالب (ص١٥٠) ـ يا إلهي، أهي لؤلؤة عين الحياة؟ (ص١٥٣) وقول ظاعن:

لم أعد أحتمل، هل كانت لعنـة؟ (ص١٦١) ولكنها قليلة فلم تسيطر أو تفسد الإحسـاس «بـواقعية» الاستثنـاء غير المتـوقـع. غير أننـي، وقـد شاهـدت هـذه المسرحية معروضة بـاللهجة العامية الخليجية، حيث عرضت في أبـو ظبي (أبريل ١٩٩٣) وقـد قام عبـدالرحمن المنـاعي نفسـه بـإخراجهـا، أعتقد أنها في صيغتهـا العـامية، وبـالأداء الذي عـرضت بـه، كانـت متفوقـة على هذه المحـاولة، التـي

١ـ ياليل ياليل (مسرحية الحادث والكائن...): ص١٥٣.

أجهدت نفسها في اصطناع لغة «نظيفة» لتصوير صفحة من حياة لم تكن كذلك. وإذا كانت «الخروج» في تحولها عن تعليل افتراق الأشقاء بسبب الأنانية إلى تعليله بالمنافسة على المرأة، تحتاج إلى تساؤل، فإن التفات عبد الرحمن المناعي ـ الغواص الخليجي ــ إلى رواية عنوانها «اللؤلؤة» وتعبر عن قدر الفقراء في عالم خاضع لمشيئة الأقوياء، لا يحتاج إلى تساؤل، ولا يبحث عن تعليل، بل لعل التساؤل المناسب هنا: كيف لم يلتفت كاتب خليجي إلى هذه المسرحية من قبل؟



الفصل الرابع



الفصل الرابع

آثار أخرى

في محاولـة رصد ألـوان مـن التأثير المنعكـس لمسرحيات عـالميـة، وعربيـة على المسرح الخليجـي، نتـوقـف عنـد بعـض الكتـاب، في أعمال معينـة، نتخـذ منهـا مؤشرات على توجهات خاصة، تصدر عن ظروف مميزة، أو ثقافة معينة، أو تعلق بالأسلوب. وهنا ستكون لدينا المسرحيات:

١ـ «البطيخ الأزرق»، و«تراجيع»، للكاتب السعودي محمد العثيم.

٢ـ «مدينة بلا عقول»، و«القادم»، للكاتب الكويتي سليمان الحزامي.

٣ـ «بودرياه»، و«عربسات»، للكاتب القطري حمد الرميحي.

٤ـ «مفتاح الخير» مسرحية للفتيان، للشاعر البحريني علي الشرقاوي.

وقبل أن نتوقف مع كل عمل، أو كـاتب، على حدة، نبين أن التأثير الوافد على هذه المسرحيات يتجـاوز العلاقة المحددة بنص معين (عـالمي أو عربي) إلى الإفادة من الفكر المسرحـي بوجه عام، أو بالمذاهـب الأدبية (الغربية) أو تطـويع الممكن مسرحيا ـ على المستوى العربي ـ بالاستعانة ببعض الاتجاهات الفنية العالمية.

لقد أشرنا ـ في الفصـل الأول من هذا الكتاب ـ إلى فن المونـودراما وهو شكل مستجلب، ومـع هذا فإنـه «صيغة محددة بالمصطلـح» ولهذا أخذ مكانـه في سياق مختلـف، لأنه يختلـف عما نحـن بصدده الآن، لأن أي كـاتـب لمسرحيـة من نـوع المونودراما ـ عندنا ـ لا يستطيع أن يزعم أنه ابتدع هذا النمط، إذ هو قد اطلع على تجارب مختلفـة منه، مكتـوبة أو ممثلـة، فاستهـواه الشكل، ومضـى على طريقتـه، بصرف النظر عن مدى إدراكه ووعيه الفني لفلسفة «المونودراما» ودوافعها.

أما في هـذا الفصل فـإن التأثـر الوافـد لا يكون محددا في عـلاقة نصيـة لامجال للشك فيها، أو محصـورا في الاطلاع على نمط أو شكل محدد. نقرب هـذا بإشارة

نجدها عند الدكتور علي الراعي، الذي يقول في تحليله لمسرحية «الحاجز»[1]:

«والمسرحية بعد هذا تفعل ماكان يفعله كتاب المسرحية المعاصرة، لكي يثروا أعمالهم الواقعية، فتراهم يتخذون وسيلة الرمز المركزي أداة لإثراء المسرحية الواقعية المحدودة الأعماق بحكم نوعها وطريقة علاجها للأحداث، ـ يثرونها برمز مركزي يلخص المسرحية ويعلق عليها. فعل هذا ابسن في مسرحيات مثل: بيت الدمية، والبطة البرية، وفعله تشيخوف في بستان الكرز، وفي طائر البحر، وفعله برنارد شو في: بيت القلوب المحطمة» [2]، ويقول أيضا عن شخصية «مرزوق» في مسرحية «الطين» [3]، شخصية مرزوق هذه تذكرنا بأساها ولوعتها بشخصية «الطواف» في مسرحية نعمان عاشور «عائلة الدوغري»، كما تذكرنا بشخصية الخادم العجوز في «بستان الكرز» الذي يطبق عليه ـ هو الآخر ـ البرد والوحدة، وتوصد عليه الأبواب، بعد أن ترحل الأسرة المنحلة عن المكان [4]. إن إشارات الإحالة إلى المشابهات هنا تثير أكثر من سؤال، ولا تدل على الضبط العلمي، ومن الحق أن الدكتور الراعي أثبت لصقر الرشود اطلاعه البارز على أدب الغرب المسرحي (ص٤٠٧) غير أن هذه الإشارة العامة لا تثبت أن صقر الرشود في استخدامه لرمز اللوحة (عن القط والعصفور) في مسرحية «الحاجز» إنما كان يتبع ابسن وتلميذه شو، وتشيخوف أيضا، وليس لدينا مايدل، لا من واقع ثقافة الرشود المسرحية أو العامة، ولا من قراءة مسرحياته، أنه توصل إلى اكتشاف «الرمز المركزي» في بؤرة العمل الواقعي، لكن ثقافة الدكتور الراعي الغزيرة توصله إلى اعتبار ذلك كما توصله إلى تذكر شخصيات في مسرحيات عربية وغربية حين يتعرف على العبد الذي أعتق «مرزوق»، وكان يمكن أن

١ـ «الحاجز» أو الملالة، مسرحية من تأليف وإخراج صقر الرشود، (عرضها مسرح الخليج العربي عام ١٩٦٦)، وقد بدأت تعرض في ثلاثة فصول، ثم عرضت في القاهرة من فصلين.
أنظر ما كتبناه عن هذه المسرحية في (١): «الحركة المسرحية في الكويت»، في الفصل الثاني عشر: «الرشود: المسرحي المتمرد» ص ١٨٣ وما بعدها، (٢): «صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية» الفصل التاسع: «الحصار بين حواجز متعانقة» ص١٦٣ وما بعدها.

٢ـ د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: ص٤٠٧ (سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٨٠.

٣ـ «الطين» مسرحية بالعامية الكويتية، من تأليف وإخراج صقر الرشود، وهي مجتزأة من فصلين، كانا ضمن مسرحية «المخلب الكبير» في صيغتها العربية الفصيحة، قبل أن يحولها الرشود بنفسه إلى مسرحيتين.
راجع: «صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية»: (الفصول السادس والسابع، والثامن، تحت عنوان: الصراع من أجل الدراما، ص١١٣ ـ ١٦٢).

٤ـ د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: ص٤٠٩.

يتذكر شخصيات أكثر، فثقافته تعينه على هذا، ولكن تبقى قضية «التواصل»، أو «التأثر» بغير جواب. ونبدأ بمسرحيتي الكاتب السعودي محمد العثيم:

لابد أن نضع في اعتبارنا ونحن نعرض لتحليل مسرحية سعودية، كتبت للتمثيل، وليس للقراءة مجموعة الظروف، أو المحاذير التي ينبغي أن يضعها الكاتب في اعتباره، حين نقرأ «البطيخ الأزرق» [1] سنجد ـ في الصفحة الأولى ـ التعريفات بالشخصيات، ومن بينها الزوجة «أم عبدالله»، وأمام اسمها كتب المؤلف عبارة «لاتظهر». ومع هذا فإن هذه الشخصية النسوية الوحيدة لها حضور في سياق النص، عبر لوحاته، يتكلم عنها زوجها مرة، وتشير إليها مختلف الشخصيات مرة أخرى، بل إنها تنجب طفلا، يعطي العمل بعدا رمزيا يضاف إلى الرمز المحوري الماثل في «البطيخ الأزرق». وليس من شك في أن هذا القيد ـ عدم ظهور المرأة على المسرح، يضع عائقا كبيرا أمام الكاتب المسرحي، ويمثل قيدا يصعب تخطيه.

وقد كان التعقيب النقدي على هذه المسرحية من نصيبي حين عرضت في أحد مهرجانات المسرح الخليجي بالكويت، ورأيت، ومازال على رأيي، أنه لامناص من ظهور المرأة على المسرح، وأن هذا العائق يمكن أن يكون حافزا للإبداع في مجال الشكل الفني، ووسائل العرض التقنية، فإذا كان ظهور المرأة عليه محاذير، فإن مشاهدة صورتها لاتخضع لنفس القاعدة، ومن ثم يمكن استخدام السينما، والفانوس السحري، والصور المتحركة، والمشاهد الممزوجة في العرض المسرحي الواحد.

مع هذا يغلب على الظن أن اختفاء المرأة من بين قطع الديكور في هذه المسرحية لم يلحق بها ضررا بينا، مما يعني ـ أيضا ـ أن الكاتب السعودي يضع كافة «الكوابح» أمام فكره منذ البداية، أي اقتناص موضوع التجربة. فالبطل الحقيقي في المسرحية هو «البطيخ الأزرق» وهو رمز يشع على الشخصيات وعلاقاتها

---

١ ـ «البطيخ الأزرق» مخطوطة، وقد شاهدتها معروضة في الكويت، في المهرجان المسرحي الخليجي الأول عام ١٩٨٨ وهي في ثلاث لوحات، مجموعها ٣٧ صفحة، قامت على خمس شخصيات (إحداها امرأة.. لا تظهر).

الآنية، والمستقبلية، ويحدد رؤيتها للحياة أيضا.

سنلاحظ تجاه هـذا البطيخ الأزرق عدة أمور: أن منشأه مجهـول، واللجوء إليه مرفـوض ممن يملك حـق الرفض، وأن صفاتـه متناقضة لـدى الأشخاص، وفيما بعد لدى الشخص الـواحد، بمعنى أن ردود الفعل تجاهه مختلفة حتـى لدى نفس الشخص، وقـد انتهى هذا إلى أن مـن رفض زراعته سـابقا عاد يعتبره شيئـا نادرا يجب الحرص عليه.

كانت الأرض الصحـراوية العطشى في انتظار حفر بئـر لري القمح، إن الآراء مجتمعة على أن القمـح محصول المستقبل، ومفيـد للأرض ذاتها، لهذا يجد العمال في حفر البئر. حين يتفجر الماء يرضاه صـاحب الأرض، والمهندس التنفيذي، ولكن «الخبير» يـأبـى إلا الاستمـرار في الحفـر لبلـوغ الماء الصـافي غير المحمـل بـآثـار الكبريـت. لقـد استمر الحفـر، ولكـن الحديـث عـن الماء انقطع، ليبـدأ الحديـث «السري» عن البطيخ، وحين يظهر أنه بطيخ غير تقليدي «أزرق»، تتفجر النفوس بالرغبات والآمال.

في البـدء يقول الخبير: البطيـخ مخالفـة يعاقـب عليهـا. ألم أمنعكـم من زراعـة البطيخ؟ في البدء يضطرب مـوقف صاحب الأرض (أبو عبدالله)، يقول: نحن نحتاج بيتـا للشتاء، ولـذلك لابـأس أن نزرع البطيـخ ونكذب.. ثـم لا يلبث أن يفكـر في النبش تحت الشجيرات ليقتلهـا، خوفـا مـن غضب الخبير. وربما تحسبـا للآثار بعيدة المدى، القمـح يملك السنابل الذهبية، ويترك في الأرض عـافية، أما البطيخ فإنـه يمتص الأرض ويرميها قشرة لانفع فيها، كما تفعـل أم عبدالله حين تمتص عصير برتقالة وترمي بقشرها.

في البدء تحيط الظنون والخبائث بالبطيخ، فمصدرة ليـس معروفا ـ يقينا ـ وكل ما يذكره أبو عبدالله أنه سقط نيزك، وأنه لا ينبت من سقوط النيازك غير الزقوم، لهذا يبدو بشعا بغيضا.

أبو عبدالله: لا، لن ألمسه، بل سأحرقه، واللـه سأحرقه، ألا تذكر عندما سقط

النيزك، هذا منه، لعل بذور الزقوم سقطت في حقلي، ماذا فعلت يا إلهي، إن كنت أذنبت فأنت الغفار، هذا زقوم، حرام أكله ولمسه، أنظر، أليس كرؤوس الشياطين؟؟.

ستنعكس المواقف تماما، في النهاية سنلاحظ التدرج في موقف الخبير، فهو ـ الآن ـ يعتبرها مجرد تجربة، لا يصح أن تخفى عنه، ثم لا يلبث أن يظهر إعجابه الصريح: «ما أجمله، أزرق بلون السماء، أوراقه ندية كالسحب» ولكن التدرج في موقف صاحب الأرض (أبو عبدالله) هو الأكثر شمولا، والذي باستطاعته تحديد آفاق الرمز، فقد أصبح أكثر اعتزازا بملكية الأرض، وبحريته في أن يزرع فيها ما يشاء من جميع ألوان البطيخ، وبعد أن كان زقوما، راح يحمد الله على نعمائه وأفضاله، ويصفه بأنه «يانع طازج بارد، كأنه من ثمر الجنة». متناسيا منبته المجهول، واقتران زراعته بظهور الثعابين في الحقل. ثم يكون التدرج الأخير، لقد تحول أبو عبدالله ومعه عبدالسلام (المهندس التنفيذي) إلى حارسين يمسكان سلاحهما لحراسة أسوار حماية البطيخ ويتشكيان من الأعداء الذين ظهروا لهما، وفي سياق الحرص على حماية البطيخ يتواجهان، كل يسدد بندقيته إلى صدر رفيقه. هذا المشهد الختامي يتحرك في اتجاه أكثر حدة واستفزازا، لأنهما معا، وقد أشفقا على نفسيهما من احتمال المواجهة ولو بالخطأ، يوجهان سلاحهما معا إلى البطيخ الأزرق، ليعود العمال إلى الغناء من جديد، غناء محروفا عن «هذا الفقر الحزين الأغبر» كما كان في البداية.

البطيخ إذا هو النفط، وهو رمز محمل بكل موروثات الأمثال الشعبية عن «البطيخ»[1]، وسنلاحظ أن «عبد السلام» ــ المهندس الأجير، هو الذي يقف إلى جانب البطيخ ولا يستنكره منذ البداية، أنه يحلم بمغادرة زمان الحرمان غير أنه يوجه إليه سلاحه مثل الآخر، حين يتأكد له أن الأرض هي الضحية.

١ـ من أمثال الخليج عن المجتمع حين تسوده الفوضى: «ديرة بطيخ» وقد اتخذه براك البراك عنوانا لمسرحيته المكونة لهزلية موليير «البرجوازي النبيل» وقد مثلتها فرقة المسرح الكويتي عام ١٩٧٠.
راجع: الحركة المسرحية في الكويت ص ١٤٢.
وأهل الشام (سوريا ـ لبنان ـ فلسطين) حين يريدون إظهار الاستهانة أو القرف من شيء، يقولون: بلا.. بلا بطيخ!!

في المسرحية اتجاه تغريبي واضح، فالأشخاص لاتثبت على فكرة، ولا تلتزم بموقف، والتداعيات تتداخل فتحدث المفارقة، على أن تكثيف الدلالة حول الرمز هي التي صنعت العماد الأساسي للمسرحية، وهذا الاستخدام له نظائر متعددة في المسرح العالمي، وفي مسرحيات عربية كثيرة أيضا. على أن أساس «الرمز» في القصة والمسرح، قد تكون له جذور عربية ضاربة في التراث الحكائي الشعبي، ولكن الاستخدام الفني، بهذه التقنية التي نجدها في «البطيخ الأزرق» لم نعرفه إلا بعد الاتصال بالمدارس الأدبية الغربية، وفي مقدمتها المدرسة الرمزية.

أما مسرحية «تراجيع» [1]، فإنها تثير عددا من القضايا الفنية والفكرية، وتدل على جدية المحاولة وأهمية المواصلة في الحركة المسرحية الناشئة في أرض الجزيرة، فإنها تتطلب قدرا ضروريا من المعرفة بالشروط الاجتماعية التي يصعب تجاوزها في صناعة المسرحية السعودية، كما أنها تتطلب اطلاعا على بعض محاولات العثيم السابقة، وقدراته الابتكارية التي تحاول تجاوز عوائق الشرط الاجتماعي، أو التخفيف من أثر السلبيات التي يفرضها وانعكاسها على عناصر التشويق، وقدرة الإبهار، وتحريك قوى النفس الإنسانية الكامنة، ما بين الغريزة، والفكر، واستدعاء التجارب المكتسبة.

بدءا أقول إن مسرحية «تراجيع» ليست سهلة، برغم أن فكرتها قريبة، وأعني بالقرب أنها فكرة مسرحية، ليست مقحمة أو مستغفلة تدعي التفلسف، انها - على العكس - تطرح قضية محددة، يتم تداولها، أو بلغة المسرح، يجري الصراع حولها، وتنقسم رؤى الشخصيات المختلفة تجاهها، لينجلي الصراع في النهاية عن موقف واضح، ليس فيه لبس، ولا مبالغة، ولا ادعاء.

لكننا نوافق على أن العرض المسرحي لم يكن طريقه ميسرا، ممهدا إلى مشاعر المشاهدين وعقولهم، لدرجة أن البعض من هؤلاء المشاهدين راح يبحث عن متعته الجمالية في تكوينات الديكور والمواد المساعدة (الإكسسوارات)، فهذه

---

١ - «تراجيع» نشر نصها في مجلة «التوباد» السعودية، العدد ١٤ محرم ١٤١٣هـ وقد شاهدتها معروضة في المهرجان المسرحي الخليجي الثالث في أبو ظبي: أبريل ١٩٩٣، وقد استغلقت فكرتها ورموزها على كثير من حضور الندوة النقدية التي تبعتها، حتى قال الأستاذ سعد أردش: أنا لم أفهم هذه المسرحية!! من هنا كانت هذه المقالة التي نضعها بنصها، وهي تتجاوز تحليل النص، إلى نقد العرض بكافة مكوناته.

الستارة الخلفية المشكلة من رقع متناقضة عشـوائية التكوين والتلوين ماذا تعني؟ وعندما استحالت - في المشهد الثاني ـــ إلى لوني الأبيض والأسود فقط، هل كانت تعبر عن حتمية حـركة الزمن بين ليـل ونهار، أو حيرة المصير الإنساني بين اليأس والأمل؟ ولماذا عادت الستارة ذات التهاويل والتلفيـق إلى خلفية المشهد الختامي، برغـم أن هذا المشهـد الختامـي، أو عبارات الجوقـة التي انبثـق منها نـور الخشبة وانتهى بها التمثيـل، تنهي الصراع، وتحدد الطـريق، وتثبـت اليقين؟! هكذا تحول الـديكور في العـرض المسرحـي إلى فكـر، وبدرجـة أقـوى حـدث هذا بـالنسبـة لـلإخراج، الـذي أدرك جيـدا طبيعة النـص الـذي يجسـده، أو يفسره، إنه نـص كلاسيكي، فيه مفـردات العراقة التاريخية لفن المسرح: الجوقـة، والأعمى الأقدر على الرؤية، والنبوءة، وتحدي المصير المفروض أو المفترض. ويعرف المخرج أيضا أن هذه المفردات الكـلاسيكية لم تحتشد وراء قضية مـن نوعها، انها قضية الـواقع الذي نعيش، غير أنه واقـع لا يستطيع أن يسفر عن كل دقائقـه ودوافعه وأحلامه وطموحاته، لأن كاتبه لايحب السهولة، ولا يقبل الاستدراج إلى الخطب وصياغة الشعارات، إن الرموز هي الأسلوب الأثير عنده، إنه لا يسعى إلى مداعبة المشاهد قدر مـا يسعى إلى إثارة قلقه، ولا يـريد أن يضحكه، ولا يتعمد أن يستنفـر دمعه، وإنما يريد أن يريه موقعه، وموقفه، ويتعمد أن يستفز تفكيره فيهما.

لقد قام الإخـراج على مزاوجة متناسقة بين التجسيد للنـص، والتفسير لرؤيته الخاصـة، وفي مواقـف حرص على أن يـرتفع إلى مستـوى من جماليـات التكويـن الاستاتيكـي، والتشكيل الحركـي، الذي يبدو مستقـلا تماما عـن مطالـب تجسيد النـص، واحتياجـات تفسيره. ولكن التـأمل الهادىء ـــ بعد الكشـف عن أبعـاد القضية، والمقولة النهائية التي انتهـت إليها، سيعود بهذه التكوينات والتشكيلات إلى تنـاغـم رائع حقا يجري مـع تموجـات النـص المسرحي في سيـاق واحـد، ولا يعاكـس تياره مطلقا. لكن صعـوبة التجاوب مع النـص - وهي صعوبـة وهمية - صرفت جانبـا من المشاهديـن عن محاولة استجلاء الموضـوع من الحوار، ومحاولة استخـراج مـراحلـه مـن مراقبـة الحركـة على المسرح، وعـلاقـات الأشخـاص،

والـوضع الحركـي لكل منهـم تجاه الآخـر. لكن هـذا لم يكن حكما على انفصـال أسلوب الإخراج عـن أسلوب النص، بقدر مـا هو حكم على قلة صبر المشـاهد، وسيطرة الاعتيـاد على ذوقه، فقد أصبـح يؤثر الطعـام الجاهز، بل أصبـح بعضنا يبحث عـن الطعام المهضوم.. زيادة في الكسـل، أو الرفاهية، أو العجـز!! نكتفي بالإشارة إلى مثل واحد، يكشف عن هذه الطـاقة الاندماجية بين «تراجيع» النص المسرحي، و «تـراجيع» أسلوب الإخـراج. نتذكر أن الجوقـة هي مشهد البـداية، وهـي أيضا مشهـد الختـام، وبكلماتها الجماعية كـان مفتتـح النـص، وكان القـرار الأخير.

تقول كلمات المؤلف في وصف المشهد الافتتاحي: الجوقة (خارج حفل الزواج المجمد الآن) نلاحظ أنه بين الجمود والثبات عـلاقة بصرية، ولكن الزواج علاقة متجددة في الزمن، وهذا ما تعبر عنه أغنية الجوقة:

هنا نعيش بذرة قديمة

لموعد الميلاد من رحم الثرى

مرت بنا عصورنا العقيمة

لم تحمل الرياح بحرا أو مطرا

ويستمر نشيد الجوقة، ليضعنا على خـط بداية القضية، ويحدد أطراف الصراع، والغاية منـه، إذ يسيطر عصر عقيم، دمرت فيـه الأحلام والقوافل، وتحولـت فيه الصحراء إلى غابة أشباح مخيفة. غير أن الأمـل يتعلق بشخص غائب، هو عوف، الذي يجوب منـاطق أخـرى، يطارده الخوف مـن ثأر غـامض، لعلـه ثأر الأرض القاحلة والـريح السموم، تضمره لمن يتحـداها، لهذا يدأب عوف على أن يـرسل الثائر لقومه بضرورة أن يتبعوه في بحثه عن الأمـل الموعود خارج أرضه، ومن ثم يتجلى لهم في صورة البطل، الذي يتمنونه ويهتفون بحياته.

إن هـذا المقطع نفسـه يحمل صيغـة التشكيـك في أن يكون البطـل المنتظر هـو

عوف، وذلك بتكرار عبارة: «أو هكذا يقول»؟! هي إذا مجرد مزاعم، أنه الدليل، وأنه في طريقه إلى اكتشاف الأمان في أرض أخرى، وأن وصوله هو الحل الذي تكتب به النجاة لجماعته المهددة بالثأر، ولهذا تتعلق الجماعة بالأمل فتهتف هتافا محايدا ينبىء عما في دخيلتها من الشك في صدق الآمال المعلقة، تهتف للصفة، وليس للشخص:

ونحن في ركب البطل..

عاش البطل.. عاش البطل..

كيف تجسد هذا المشهد الافتتاحي إخراجيا؟ إن مفردات الغناء الشعبي الجماعي على طرفي الخشبة، وفي جنباتها، وبغير تنسيق أجساد مطروحة، إنها البذور القديمة في رحم الثرى، في حالة كمون، تنتظر موعدها كي تولد من جديد، ويتحدد رمز الولادة بالوجود العملي، وليس الاستهلال الفسيولوجي، لم نسمع صرخة طفل، (سيأتي دور صرخة الطفل ليعبر عن تعاقب الأجيال، وتحدي الوجود للعدم، وانبثاق الأمل من قرارة الإحباط)، لهذا تبدأ الولادة بحركة جماعية للأيدي، تشق ظلام الخشبة كما تشق براعم النبات طبقات الأرض، لتعانق الضوء.

إن رمزية اليد، وجماعية الحركة، واقترانها بانبعاث النور هو المحصلة النهائية، والتوصية الخلاصة، التي كانت على انسجام كامل مع طريقة التوصيل والموقع في السياق، إذ كان الغناء الختامي للجوقة، وكانت هذه الكلمات:

...

نحسب ما نريده هناك

في النهاية

في موعد الجوّاب عوف

.. في النهاية

لكننا لم نبتدىء

ولأننا لا نعرف البداية

فلينتهي زمن المتاهة

لينتهي زمن التمزق

والجهالة والمرض

لينتهي الجوّاب عوف

ولنرسم البداية

من تحت أقدام الحفاة

من فوق أرض صامدة

وكلنا بطل.

وكلنا بطل..

في هذا المشهد الختامي المحدد، الواضح، كان أسلوب الإخراج محددا، واضحا، كان التائهون (سابقا) يقفون صفا واحدا، يتطلع إلى الأمام، في اتجاه واحد، بثبات، وهذا هو معنى الجماعية.

نرجح أن هذا العبور السريع بأسلوب الإخراج، وما يعكس من وعي جمالي، وحس تشكيلي، وقدرة على الغوص وراء رموز المضمون في المسرحية، لايكفي للتنويه بما فيه من جهد، وبصفة خاصة بما أضفى من عناصر التحريك والتشويق، على هذا النص الذي ينتمي إلى البناء الذهني، ويعول على اللذة العقلية أكثر مما يعول على الإثارة الوجدانية. غير أننا نرجح - مرة أخرى - أن هذا العبور السريع بأسلوب الإخراج يصلح مدخلا لتحديد القضية، والموضوع، والرؤية، في نفس الوقت. القضية هي صراع الإنسان مع إحباطات الطبيعة والموروث الاجتماعي

التـاريخي، والموضوع عـن أسرة تعيش آمـال الاستقـرار والأمان دون أن تحصـل عليهما، لأنها تتـوارث ثـارات مستمـرة، وتختلف على طـريقـة الخروج مـن دائرة الوهم، وتحلم بميـلاد جديد تحرر به إرادتها من عوامـل الإحباط، فيراها بعضهم في اتباع الحادي أو الدليـل، ويراها بعض آخر في التسمع على أنغـام الرباب. وكما يختلفون على الطريقة وهل هي الرائد المعلـم، أو الذي يدعي العلم (رمز الحادي) أو هي صـوت الربـاب الكاشف عـن موقع واتجاه القـافلة (تـرمز إلى الحدس أو مخاوف الـلاشعـور) فـإنهم يختلفـون على مـوقـع أرض النجـاة، أو أرض الحلـم المرتقب، هـل هي «هنـاك» أو «هنا». لقـد حدد غنـاء الجوقة في الختـام، كما دلت مصائر الشخصيات، على أن الحل «هنا» في أرض الواقع، وأنه بتثبيت الأقدام على تـرابها، الأقدام الحافيـة على الأرض الصامـدة، التـي تتحول فيهـا الأيدي، كـل الأيدي، إلى أيد بطلة، لأنها أيد عاملة، عرفت البداية الصحيحة للانتهاء!!

إن «رؤيـة» محمـــد العثيـم في «تـراجيعـه» واضحـــة بغير لبـس، وإنما تسرب الغموض إلى المشـاهد ـ وليـس إلى القارىء للنص ـ مـن خلال سيطرة الـذهنية، والجنـوح إلى الرمـز. وهـذا التحدد في طـرح الرؤيـة يتضـح من خـلال «تيمات» أساسية ترددت بـأكثر من صورة، في أكثر من موقف، بـل لعلها المقصد الأساسي في انتقاء العنوان «تراجيع» التي تعني التجدد، والاستمرار، كما تعني المراجعة، أو تصحيح المسـار: «التيمة» الأولى والأسـاسية بصـورة مطلقة هـي «حلم الـولادة الجديدة» وهذا الحلـم، النموذج، تحدث عنه العالم السيكـولوجي «يونـج» تلميذ فـرويد، الـذي تجاوز تفسير أستاذه للـدوافـع الإنسانيـة، فلم يحصرهـا في مخزون الشعور (العقل الباطن أو اللاشعور الفردي) وإنما تجاوزها إلى تحديد عدة ثوابت للفكر والشعور الإنساني (الجمعي) في مقدمتهـا حلم الولادة الجديدة، أن ينسلخ الإنسان عن ماضيه، ويوجد من جديد، متحررا من ضغط الماضي، ومستفيدا من درس الماضي في نفـس الـوقـت. إن هـذا الحلـــم صعـب التحقـق على المستـوى الواقعـي، أو هو محال، لهذا ظل يحتفـظ بوصف «الحلـم» ورمز «الدافـع» المحرك لتوجيه الواقع، والحلم بولادة جديـدة، كما يمكن أن يكون هاجسا أو أملا فرديا،

يمكن أن يكون مؤشرا لحركة مجتمع في مرحلة نهوضه، ويكون هذا الحلم مفتاح دخوله إلى عصر جديد، وقد كان الكاتب واعيا لجانب مهم من جوانب البناء المسرحي، أو عناصره، ولهذا لم يتحدث عن الولادة الجديدة، أو يترك لشخصياته أن تتحدث عنها حديثا عاما مجردا، إن هذا لو حدث كان سيضاعف الطابع الذهني الغالب على فكرتها ومراحل التنامي في موضوعها، وإنما تجسد حلم الولادة الجديدة في انتظار مولد البطل، الذي سنكتشف في آخر مشهد أنه ليس شخصا، وإنما هو شعب..

يقول سعيد عن الفتى الغض الذي ورث أثقال الثأر (وهو ابن أخته):

ـ هو الآن فتى يافع (بجزم وتأكيد) لقد زوجته ابنتي، وستورق منه شجرة باسقة، قد يولد البطل.

ويقول سعيد في مكان آخر، يتحفظ على مخاوف عم الفتى: لا ياعوف، نحن هنا للفرح، الموت ليس موعدا، الحياة هي الموعد.

وتقول الأم «طرفة» عن ولدها الصبي الذي عجلت بزواجه قبل أن يلاحقه الثأر بالفناء:

طرفة: ... إنه حي، لم يمت، سحبته من أحضان عروسه، بعد أن أدى واجبه الزوجي.. حصلت من الشجرة العظيمة على البذرة، من يدري يفلت الغُصن الطري بين الحشائش اليابسة، وقد يزهر.

وكما في الأساطير القديمة يتجلى الميلاد من الموت، ويتجدد بعث الإنسان ليصنع الحياة، ومع التسليم بموت الفرد يتأكد الإيمان بتجدد الحياة للجماعة، وقد وضح هذا في الإشارة إلى غرس الشجرة ليفلت غصن.. انه الامتداد، وكذلك تقول الجوقة لعوف:

لو مت يا جوّاب

لأزهرت تلك الربوع

ورشت السحائب الرحيمة

تغسل الغبار عن وجوهنا

وتغسل الزمن فتزهر الأرواح

ويولد البطل..

إن الجوقة في النشيد السابق تحسم موقع عم الفتى (عوف) في تشكيل البناء الرمزي للمسرحية، إنه ليس البطل، إنه - بالأحرى - قربان أو بشير لقدوم البطل، غير أن الجوقة ذاتها في مفتتح اللوحة الثالثة تكشف عن تداخل الصور، واضطراب التصورات، وكيف أن هذا الجواب قد حامت حوله الآمال حينا أنه البطل المنتظر (رمز الولادة الجديدة) ولكن «حيثيات» الحكم ستكون صارمة في استبعاد هذا الشخص من أن يكون الرمز المأمول، تقول الجوقة:

....

لقد همنا حبا في خطى الجواب

وانتظرنا مولده العظيم

هو مطلق هناك في النهاية

ليس منا، ليس فينا

ليس بدءا، ليس غاية

إن الميلاد الرمز ينبثق في المكان، ويلتزم به، ويتجذر، ويتحدد، وهنا نجد الصفات العكسية هي السائدة. وتتأكد صفات البطل - الميلاد - الرمز، في قول «رقية» عن زوجها الفتى الذي غاب حينا، وقد حملت ابنه الوليد (رمز التجدد والاستمرار):

رقية: لا بد أنه معهم (مع القافلة العائدة) هو لن يتبع الجواب إلى الأبد، لا، لن يكون جوّابا».

فالبعث أو الميلاد الجديد ينبثق من دار الإقامة. غير أننا نشعر بتأثير تراثي في رسم ملامح الصبي (الرمز) وعلاقته المترددة بين خاله وعمه وأمه وزوجته. وقد يكون الكاتب قرأ شيئا من أساطير قدماء المصريين، بصفة خاصة أسطورة «إيزيس» [1]، رمز الخصب والتجدد والحياة بالعمل، وهذه المعاني واضحة في مسرحيته، ومع هذا الاحتمال يغلب على الظن أنه قد وضع أمامه مكونات قصة عربية قديمة (جاهلية) تشابكت معها مبالغات ترقى بها إلى مستوى الأساطير، وهي قطعة من حرب البسوس، فهذا الصبي الهجرس بن كليب، سيد وائل، كان يعاني الحيرة بين خاله جساس قاتل أبيه، الذي زوجه ابنته، وعمه المهلهل القائم بالثأر، وأمه جليلة بنت مرة (القاتلة المقتولة بفقد زوجها بيد أخيها) [2]. وإذا صح هذا الاستهداء فإن الكاتب قد أجاد حقا في الارتفاع بالحدث القبلي إلى المستوى الإنساني، وجعل من ثأر أبناء العم، ثأرا مع كافة عوامل الإحباط التي تعترض طريق الجماعة لتحقق لنفسها الرخاء والأمن.

إن الوصول إلى أرض الرخاء والأمن (الحياة) هدف متفق عليه، أما الوسيلة فهي موضع الخلاف. يحسم الأعمى جانبا من مساحة الخلاف حين يقول:

«لا يمكن أن نصل جميعا، بل لا يمكن أن نصل فرادى».

لقد حدد الوسيلة: الحركة الجماعية نحو الهدف الواحد، وحدد الثمن: لابد من التضحية (لن نصل جميعا) ولكنه لم يحسم الطريقة. فكانت هناك طريقتان: تلك

١ـ والمعنى هنا هو «أوزوريس» الإله، زوج إيزيس، الذي تآمرت عليه قوى الشر، ومزقت جثته، وبعثرتها على رقعة مصر حتى لا يلتئم ويعود من جديد، غير أن هذا الانتشار الرمزي دل على أن أوزوريس في كل أرض مصر، هو باعثها ومجدد وجودها، ومعلمها. وهذه خلاصة تلك الأسطورة عن الثالوث المقدس: إيزيس، وأوزوريس، وابنهما حورس.

٢ـ هكذا عبرت جليلة في قطعة شعرية منسوبة إليها، ومطلعها:

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا
تعجلي باللوم حتى تسألي

وكان آخر بيت فيها يعبر عن لوعة الفقد والضياع عند جليلة، إذ تقول:

إنني قاتلة مقتولة
فعلى الله أن يرتاح لي

التي يجبذها الأعمى نفسه ويطمئن إليها حينا بعد حين، وهي الإصاخة لصوت الرباب، وهي تعني الحدس الشخصي، أو الضمير الفردي، وهناك الطريقة الأخرى: البحث عن الدليل أو الحادي، ويعني انتظار البطل المتمرس صاحب التجربة.

إن كل فريق من الجماعة المنقسمة بين انتظار صوت الرباب، ومحاولة اكتشاف البطل، يؤكد أنه على صواب، وأن الآخر على خطأ. يدور الحوار بين الأعمى ويوسف على هذا النحو:

يوسف: تركتك لأنك تتبع العدم، تتبع صوتا لم يكن هناك.

الأعمى: كانت الربابة هناك، أقسم أنها كانت هناك.

وفي موقف آخر (سابق) يعبر يوسف عن ثقته بالحادي واستعداده لانتظاره عكس الأعمى الذي يتحسس الطريق بإذنه إلى الربابة:

يوسف: لنذهب إلى هناك حيث نستطيع أن نسمع الحادي.

الأعمى: طريق الجوّاب أسلم، عندما تشتت القافلة في الريح، بقي الجواب وربابته.

هكذا يرتفع العزف على الربابة إلى مستوى الرمز، إنه يعزف للكون كله، النجوم تضيء، والمسافات تطوى، والوصول يتم عندما يكتمل العزف. أما الحادي أو الدليل، فإنه مثل إشراقات الذهن في أثناء الغيبوبة، تبدو التماعات عبقرية، كاشفة، لكنها تبقى مرحلية مؤقتة. أما ضمان الاستمرار فإنه يتجلى في مشهد الختام: الالتزام بالأرض، والانضواء تحت لواء الجماعة، والعمل.. العمل دون توقف، من خلال العمل الجمعي يتشكل الضمير، ويولد البطل، ويتحقق الرخاء والأمن، ويتم الميلاد الجديد.

أما الكاتب الكويتي سليمان الحزامي، فقد بدأ مشاركته «الأدبية» في المسرح بصدور مسرحية «مدينة بلا عقول» في كتاب، عام ١٩٧١، وقد انتظرت نحو

عشرين عاما لتجد من يستطيع إخراجها للمسرح، أو الظرف الذي يسيغها للجمهور[1]، ثم صدر له كتاب يحمل مسرحيتين عام ١٩٧٨، الأولى بعنوان: «القادم»، والأخرى: «امرأة لاتريد أن تموت». ولسليمان الحزامي نتاج مسرحي آخر لا يدخل في دائرة موضوعنا [2]، وقد كتبت عن المسرحيات الثلاث في إطار تناولي للحركة المسرحية في الكويت، ما يلي:

المسرحية الأولى: «مدينة بلا عقول» [3]، تصطنع الرموز لتعبر عن مأساة العصر، تحكم الآلة في الإنسان الذي اخترعها، ويفترض أنه اخترعها لتخدمه وتسعده، ولكنه يسقط في براثن الآلة، التي تأخذ شكل سيطرة العلم على الحركة الحرة للإنسان والطبيعة. هكذا يستعبد الإنسان بمخترعاته، غير أن قانون الوجود هو الأقوى، وهذه لمسة تفاؤل احتفظ بها الكاتب إلى نهاية المسرحية، فقد استطاعت منظمة التحرير من الآلة أن تقضي على خطة العبد الأكبر، لأنها أقامت صراعها الإنساني منسجما مع قوانين الوجود البشري أصلا.

هذه البداية تذكرنا ببدايات توفيق الحكيم، وإن يكن الحكيم قد اتجه إلى التراجيديا الإغريقية، فإن له من ظروفه وتكوينه الثقافي ما يدفعه لذلك، في حين أن الحزامي مشغول بقضية عصره: زحف الآلة على النشاط البشري، بل على التفكير البشري أيضا، وقد كان وهو يختار هذا القالب العبثي يفكر في الواقع الحضاري على المستوى الإنساني. مقدمته تقول ذلك.

«القادم» [4] استدعت إلى الأذهان بقوة مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» قد يكون المعنى المنتظر فيهما: الأمل، أو المستقبل، أو اللاشيء، على أن «امرأة لاتريد

١ـ كانت هذه المسرحية تمثل المشاركة الكويتية في المهرجان المسرحي الثالث لدول الخليج (أبو ظبي ـ أبريل ١٩٩٣) وقد أشفقنا على سمعة الكويت المسرحية من اختيار هذا العمل التجريدي، وقد تم تعديل النص المعروض بحيث أوحى بأحداث قريبة (غزو العراق للكويت) وأن العقل كان غائبا في ذلك الحين.

٢ـ لسليمان الحزامي مسرحيتان أخريان في كتاب، هما: يوم الطين، والمسألة، والأولى عن المعتمد بن عباد ومأساته بين محبوبته، ومصيره. والمسرحية الثانية عن زواج المعتمد ـ الخليفة العباسي ـ بقطر الندى بنت خمارويه، وإفقار مصر وإزالة استقلالها عن هذا الطريق. وقد مثلنا لاستخدام التاريخ منطلقا بمسرحية «السموأل».
المسرحيتان المشار إليهما في كتاب واحد، ط. أولى. الكويت ١٩٨٤.

٣ـ طبعت في لبنان عام ١٩٧١، وهي في ثلاثة فصول، ٨٢ صفحة.

٤ـ «القادم» مسرحية من ثلاثة فصول، نشرت مع مسرحية أخرى في كتاب واحد، منشورات دار ذات السلاسل، الكويت ١٩٧٨.

أن تموت» يمكن أن تستدعي ـ بدرجة ما ـ «إيزيس» توفيق الحكيم، وقد كانت امرأة لاتريد أن تستسلم أيضا.

إن فن الحزامي المسرحي يتواصل بقوة مع الاتجاهات العالمية والتجريبية، ولا يتوقف عندما يطلق عليه القضايا الاجتماعية والهموم المحلية، وهذه النزعة الإنسانية الشاملة تنبع من ذاته واتجاه قراءاته، مع هذا فإنه لم يبذل محاولة لتكييف هذا التوجه الإنساني، مع معاناة أمته العربية، ففي المسرحية الأولى لم تكن «الآلة» من همومنا، فربما كان العكس صحيحا، فالملايين من الأمة العربية، وعشرات الآلاف من الأيدي العاملة الخليجية، لاتزال بدائية القدرة أو عاجزة، واستخدامنا للآلة لايتجاوز جوانب الخدمة المألوفة، ولم نلق إليها بعد تدبير شئوننا. أما السؤال الآخر فهو: إلى أي مدى تناسبنا الرموز المطلقة؟ هذا «القادم» الغامض الذي ألقاه بيكيت أمام المشاهد الأوربي، وتركه على مفترق الطرق الحضاري ليتفكر فيه، لم يقدم إلى المشاهد العربي مساندا بالإشارات أو الإيحاءات التي تجعل منه قضية «عربية» ـ ليس بالمعنى العرقي أو الإقليمي، وإنما بالمعنى الحضاري الذي يخلق القدر المطلوب من التفاعل بين المشاهد والمسرحية، فهذا التفاعل لن يتم إلا إذا وجد المشاهد «بعض نفسه» أو «بعض ما يشغل فكره» فيما يعرض أمامه أو ما يقرأه.

أما مسرحيتا حمد الرميحي، الذي درس الإخراج المسرحي دراسة منهجية[1]، فقد امتزج فيهما الوعي النظري بحرفة المسرح وأصوله، والاتجاهات الحديثة في فنون العرض، والإفادة من أفكار وأشكال مسرحية عالمية ومحلية.

في «بودرياه» يتجلى المرتكز الأساسي على خرافة شعبية، عن مخلوق عملاق متوحش، يعترض سفن الصيد والغوص، ويغرق من بها. إن ابن مطر، النوخذا الثري القوي هو «بودرياه» الحقيقي، الذي يفرض سيطرته بكل وسيلة، ولا يتراجع عن سطوته حتى يستولي على كل رموز الحياة في القرية: المنازل،

---

١ ـ حمد الرميحي متخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية، في الكويت، وله مكانة في المسرح القطري، والخليجي بعامة. وكان عرض «بودرياه» مثيرا تماما حين شوهدت في قطر عام ١٩٨٨، وقد تولى الرميحي تأليفها وإخراجها، والمسرحيتان اللتان نعنى بهما مخطوطتان.

والرجال، والنساء، وبئر المياه، ويقضي على كل احتمال للمعارضة، وذلك بتلويث براءتها، حتى «الوعي» و«التنوير» الذي تمثله يصبح رفضه، وطرده، مطلبا شعبيا عاما، بدعوى الحفاظ على الجماعة!!

سنعيش في حدود قرية خليجية بمفرداتها البشرية المألوفة، والطبيعية المعروفة، والعمرانية المحدودة، ولكننا سنجد شعورا يتنامى مع تصاعد الصراع في المسرحية، إن هذه القرية على شاطىء الخليج تحمل شبها من «طيبة» [1]، وإن الصراع الحقيقي فيها يقوم على حرية الإرادة وهل يملك الناس مصائرهم، أم يملكها الوحش الرابض بين أمواج الخليج، أو على شاطئه، وقد أخفى وجهه بقناع النوخذا بن مطر؟؟!

هنا سنجد بعض «المقابلات» التي استخدمت بكثير من الذكاء المسرحي، فـ «الفتاشة» تقابل عراف معبد دلفي، أو غيره ممن له في الكهانة، ولكن هذه الشخصية التي تنتمي إلى التراث الشعبي الخليجي تتحرك في المستوى الواقعي، إنها مجرد «أداة» في يد من يملك، توجهها حاجاتها كامرأة، فالسلطة العليا التي تملك زمامها ليس لها قوة «المطلق» المجرد من الأهواء، إنها «الأهواء» ذاتها. وإذ نتأمل شخصية «بن مطر» فإن الدلالة الاجتماعية والدلالة السياسية، تتواشجان فيه، مما يعني أن المصالح هي التي تحكم، وليس العقل، وأن الخوف على الأرزاق الشحيحة أقوى من التطلع إلى الكرامة. أما صالح السعد، الذي يقتل (فيما يزعمون) ويعود من جديد، وحمود بن الصقر، فقد التقت في تكوينهما تأثيرات من «أوديب» الأولى أو الأصلية عند سوفوكليس، والقراءات المعاصرة لها من أندريه جيد، حتى محاولة على سالم في كوميدياه السوداء التي كتبها بعنوان: «أنت اللي قتلت الوحش». إلى الأصل ترجع تهمة الوباء، وضرورة إخراج المتسبب فيه، وإلى القراءات الحديثة تستند وعود صالح السعد بأنه لن يستسلم «للعنة» الإخراج من المدينة، واتهامه بأنه سبب الوباء، وأنه ملعون، من يلمسه ينتقل إليه المرض الماحق. وإلى محاولة على سالم يرجع الحرص على جماعية التحرك، ورفض

١ـ طيبة: المدينة التي بدأت بها، وانتهت فيها مسرحية سوفوكليس «الملك أوديب» وقد ظهر أثرها في هذه المسرحية.

«البطل» الفرد، بنفس القوة التي يرفض بها «الخوف» الفرد، أو القوة الفردية المتسلطة، حتى صالح السعد، وضع إلى جانبه حمود بن الصقر، وليس لأحدهما القوة الخارقة التي تفرضه على طبائع القرية، إنها محكومة بقوانينها الخاصة، لهذا يتعرض حمود (البطل المعارض المنبوذ) لمحنة الخضوع، حين يقبل «السلف» من خصمه، ويوافق على زواج ابنته ممن لا يليق بها، إن صالح السعد ينقذه، ولكنه لايملك التدبير الذي ينقذ به نفسه، وقد عانى النفي الاختياري مرة، وها هو ينفى إجبارا هذه المرة. إن القرية لم تتوحد في نوع الألم الذي تعانيه، ولم تتوحد في نوع القهر الذي تتعرض له، وهذا يعني أن «عيمي الإصلاح» لم يحسن تبليغ رسالتهما إلى الجماعة، مما أدى إلى أن ظهر الثورة بقي عاريا مكشوفا، وبذلك تمكن ابن مطر من توجيه المشاعر ضد من هم الأحق بأن تحتشد المشاعر لحراستهما والحرص عليهما.

أما مسرحية حمد الرميحي الأخرى، بعنوان «عرب سات» ــ وقد كتبها بالاشتراك[1] ــ ففيها إفادة مباشرة ـ على مستوى الشكل الفني، وبعض المكونات، من مسرحيات عربية معروفة، لدريد لحام «كاسك يا وطن»، ونهاد جاد في مسرحيتها «على الرصيف»، وقد نجد في «البث التلفزيوني العربي الموحد» صورا سبقت إليها محطة «عرب كارلو»، وسيبقى الوجه المميز لمسرحية «عرب سات» ماثلا في أمرين، سبق للرميحي أن أحسن استخدامهما في مسرحيته الأولى: الأول تقني يتصل بفن العرض، إذ نجد النقلات السريعة، مع ثبات الديكور والمشهد، أو مع تبديلات محدودة جدا، إن فن «السيناريو» قد أمد المؤلف بخبرة خاصة، جعلته لا يستسلم لإغراء العبارات الخطابية، أو الاستطرادات الذهنية، إن المعنى يصل عن طريق العمل، والحركة، ثم الجملة، وهي مركزة تماما، وبعيدة عن البهرجة، وادعاء البلاغة (هذا الأمر غير محسوم في المسرحية الأولى التي تم تغيير صيغتها من العامية القطرية إلى نوع من المزج

١ـ المسرحية «عرب سات» من تأليف حمد الرميحي وهشام يانس ـ والنسخة التي لدينا خطية، وفوق العنوان عبارة: «شركة الريان للإنتاج والتوزيع الفني» ولكننا لم نشاهدها ممثلة.

بينها وبين العربية الحديثة، أو الصيحة، مما أدى إلى شيء من الاضطراب في الصيغة التي توافرت لنا)، أما «عرب سات» فقد تم تقسيم المسرح إلى مستويين، وأجرى الانتقال، والتداخل، والتقاطع، ببراعة مخرج تلفزيوني يعرف متى يقطع، ومتى يصل، وبهذا لم تسل دماء عربية كان من المحتمل أن تسيل ـ ولو بحسن نية ـ في هذه الهجائية الشاملة، لأمة عجزت عن تحقيق أملها في الوحدة السياسية، وأخذت تتراجع في مساحة الحلم، حتى عجزت عن تحقيق الوحدة الترفيهية، عبر البث التلفزيوني العربي الموحد، إذ بدأت بعرب سات، ثم تكررت الصيغ بعدد الدول العربية، وظهر أن (كل حزب بما لديهم فرحون)[1]، قانعون، لا يرضون عنه بديلا، ولا يقبلون له نقدا. لقد كانت الإفادة من فن السيناريو في هذه المسرحية أكثر توفيقا من سابقتها، لأن الموضوع بطبيعته يقوم على الاحتمال، والاستطراد، وليس محكوما بحتمية التطوير المنطقي للشخصيات، فليس في «عرب سات» شخصيات بالمرة، هناك التصوير الذهني للقضية، ومحاولة طرح المفردات المؤدية إليه.

أما الأمر الثاني فقد تجسد في تحقيق قدر من التوازن الفني المطلوب، بين ما هو خليجي، قطري، وما هو عام، عربي، ولم يكن هناك مهرب من مراعاة هذا المقتضى، لأن المسرحية مؤلفة وفي فكر صاحبها أنها للمشاهد الخليجي أصلا، ثم للعربي بعد ذلك. ولقد وجهت إحدى الشخصيات نقدا إلى المحتوى ـ في سياق المسرحية ـ إلى أنها عنيت بالخليج ومصر، أكثر من غيرهما. والنقد صحيح، ولم يكن عن هذا الاتجاه بديل، فالمسرحية مكتوبة لمشاهد في الخليج ـ كما ذكرنا، وفي مصر يتضح أمران أكثر مما يتضحان في أية بقعة أخرى من الوطن العربي: وضوح الشخصية باللهجة، والعبارات المأثورة، والفن بوجه عام، ووضوح مواضع النقد التي يمكن توجيهها إلى الحياة فيها، وارتفاع قدرة هذه الشخصية إلى تحمل ما يوجه إليها من نقد، لا يهدد كيان المسرحية، ولا يفسد انسيابها، ولا يشوش على عرضها. مع هذا فقد تم انتقاء «المشكلات» وانتخاب «النزعات»، بقدر من

١ ـ قرآن كريم، الآية ٥٣ من سورة «المؤمنون».

التوازن الذكي، الذي يؤصل شخصية كل إقليم من أقاليم الوطن العربي، ويقدم ـ في النهاية ـ الصورة المكتملة لألوان المعاناة، أو أهم هذه الألوان، التي تحول دون نجاة تجربة الوحدة، حتى على هذا المستوى الترفيهي.

قد تنقد المسرحية برامج الأطفال بأسلوبها الرتيب الساذج، والاهتمام بالكرة، دون سائر أنشطة الرياضة، وتداخلها حتى في البرامج الثقافية، والمسلسلات المحرفة للقيم (المعلمة لا شغل لها غير الحب، والبدوي ينحصر وجوده في الثأر).. الخ. ولكن، من وراء هذا وحين نجرد من هذه المسرحية هيكلا سيكولوجيا للأمة العربية، سنجد أنها تقدم صورة مطابقة لسلبيات الوجود، والتاريخ معا، إذ تأخذ الادعاءات والقرارات المرتجلة شكل الحقائق القائمة على البحث والتعمق (انعقدت لجنة من البرامجيين والاجتماعيين والنفسانيين العرب لوضع خطة لبرامج الأطفال، فقررت، ثم ووجهت برفض الأطفال، فقررت العكس)، ثم يأتي دور الحساسية المظهرية المسرفة، الماثلة في الصراخ بالشعارات، والمبالغة في تسمية الأشياء، ثم التوهم بأن العالم مشغول بنا، والإساءة إلينا عن قصد (حتى البقرة في مسلسل أمريكي عن الكاوبوي، هناك من تساءل: ألا يجوز أن يكون العرب مقصودين بهذه البقرة التي يتنازعها شخصان؟)، وهناك أيضا نفاق من المثقف، وضغط السلطة على المثقفين، وانشغال وسائل الإعلام بأصحاب المناصب، وليس بأصحاب المواهب والعمل، ثم يأتي العجز عن صياغة مشروع قومي عربي، والاتفاق على حد أدنى من المبادىء التي يتوق العربي إلى تحقيقها.

إن المسافة شاسعة جدا بين من يحلم بالرفاهية، ومن يحلم بالستر، وهذا يعني أن الفروق الاقتصادية، كما أنها تضع الجميع في موقع العجز، فإنها تفرق بينهم في نفس الوقت، وتجعل حلم الوحدة العربية، ولو على المستوى الترفيهي، مجرد حلم غير قابل للتنفيذ.

وحين نقرأ مسرحية «مفتاح الخير» الشعرية، المكتوبة للأطفال ـ كما يقول

مؤلفها الشاعر البحريني علي الشرقاوي [1]، فإن السؤال الأكثر أهمية لن يكون عن مصدر التأثر في هذه المسرحية (وقد أشار إلى أنه أفاد في كتابتها من قصة «زينب وعلاء الدين»، للكاتب العراقي حسن موسى، كما أن مدى الأحكام، أو درجة الاتقان بين «الأصل القصصي»، و«إعادة التشكيل المسرحي» ليس في مقدمة ما ينبغي أن نهتم به، فحين يكون التأليف للطفل أو للفتى، فإن أسئلة «النقد» تمتزج بأسئلة «التربية»، ويكون المحور الأساسي في الطرح النقدي هو: هل استطاع هذا العمل الفني أن يقدم معلومات جديدة، صحيحة، مفيدة، في سياق جمالي مناسب، وهل حافظ على سلامة الجوانب النفسية، والخبرة الاجتماعية، من محاولة «التعدي» عليها، تحت أوهام الفكر أو دعاوى السياسة؟

وهذا هو الجانب الضعيف في «مفتاح الخير»، إن موضوعها مليء بالثغرات التي لا علاج لها، بدءا من شخصيتها الرئيسية، الطفلة «زهرة»، وهي مكفوفة البصر، وهذا النموذج قد يمكن تقبله في صيغة قصة، يقرؤها الطفل على انفراد، ويتجاوب معها تجاوبا، عاطفيا ذاتيا، بالخيال وحده، ولكنه لا يتقبل مجسدا على المسرح والطفلة البائسة تتعثر في خطواتها، وينصرف سائر الأطفال ـ ما عدا واحدا ـ عن مشاركتها في ألعابهم الجماعية الحركية والغنائية على السواء، وبخاصة أن آفة فقد البصر لاعلاج لها، ولم تقدم المسرحية لها حلا، حتى من خلال «مفتاح الخير» القادر على صنع المعجزات، والمشهد الختامي الذي أثاره «صناعيا» الطفل راشد (المتعاطف مع زهرة) لايقدم حلا لمشكلة الفتاة:

(فجأة يصرخ):

وجدت الحل، وجدت الحل

(ثم صارخا في الجهات الأربع):

يا أطفال الحي، يا أطفال الحي

يا فتيان، ويا فتيات الساحة..

١ـ مكتوب على غلافها: مسرح أوال، مسرحية شعرية من ثلاثة فصول، للفتيان ط. أولى، ١٩٨٤ المحرق ـ البحرين.

غدا نتجمع في هذي الساحة

لنفكر قبل النوم

نفكر حين نكون جلوسا فوق الرملة

لنفكر حين ندير اللقمة فوق السفرة (كذا؟!)

لنفكر كيف لنا أن نشفي زهرة

كيف نعيد النور إليها

لا أطلب حلا في هذي اللحظة

امضوا الآن

وغدا نتجمع في الساحة

امضوا الآن

لكن لا تنسوا زهرة..

لاتنسوا كيف نعيد إليها النور

لا تنسوا زهرة

لا تنسوها [1].

هذا هو مشهد الختام في المسرحية، وهو مشهد معتم، مؤلم، عاجز، لايدل على شيء، ولا يؤدي لشيء، وإذ يثبت حالة العجز عن حل مشكلةزهرة ــ وهي فقد البصر ـ حتى على يد صانع المعجزات (مفتاح الخير) فإن الدعوة إلى التفكير أو العمل الجماعي في هذا السياق، ودون تحديد خطوة للعمل، هو ضرب من الهذيان، يؤكد أن الخطأ الأساسي في اختيار النموذج والمشكلة.

١ـ مفتاح الخير: ص ٧٨، ٧٩.

أما لغة الأداء، والصور الشعرية، فقد تحركت بين طرفين: نثري مألوف ليس له حظ من الشاعرية، وتصويري نادر ليس في مستوى الطفل الذي ينطق به، وهذا ما كان ينبغي أن يحذره الشاعر ويدقق فيه. هل تستطيع «زهرة» ـ طفلة الثانية عشرة ـ أن تقول في نفسها:

ما أسمعه من صوت

يدخل في قلبي مثل السكين

ويجري كالفرحة في الدم

أشعر أن شفاء الفتيات الممدودة بالحرف تحدثني

أو ترحل في قدمي

وبين يدي

أحس الكلمة داخلة

في أذني المشدودة كاللهب المجنون [1]

إن الجمع بين المشاعر المتناقضة (الأصوات في قلبها كالسكين، لكنها مع هذا تجري كالفرحة في دمها) ليس في مستوى طفلة، على الأقل من خلال صورتي التشبيه، وكذلك الأمر بالنسبة للأذن المشدودة كاللهب المجنون، فهذه صورة «بصرية» يعجز المبصرون الذين يشاهدون اللهب كل يوم عن استدعائها، فكيف تكون طفلة عمياء؟! ولا يكتفي الشاعر بهذا حتى جعل «زهرة» تستنكر أن تكون الدنيا كلها باللون الأسود، كما تبدو لها، ثم لا تلبث أن تتحدث عن بقية الألوان حديث من يعرفها ويملك التمييز بينها، وتحديد أثرها في النفس، وهذا المقطع يكشف عن تناقض واضطراب:

زهرة: ما لون شريط الشعر المربوط بخصلة شعري

---

١ ـ مفتاح الخير: ص٢٣، ٢٤.

لا أدري

ما لون حذائي؟ لا أدري.

هل كل الأشياء هنا سوداء؟

هل لا يوجد في الدنيا غير اللون الأسود؟

أين الأزرق يشرد من رئتي حتى الموج؟

أين الأحمر يغمر أيامي بالغبطة؟

أين الأخضر يجلس كالعصفور على شعري؟

أين هي الألوان الأخرى؟ (١)

من الممكن أن يردد مكفوف البصر أسماء الألوان سماعا، أما أن يحدد لهذه الألوان آثارا نفسية فهذا مما يحتاج إلى خبرة واسعة بالفن والأدب والحياة، لم تتوافر إلا لأبي العلاء المعري وبشار بن برد، على أننا لا نعرف ماذا يعني الشاعر بوصف اللون الأزرق بأنه يشرد من رئتي هذه الفتاة البائسة، حتى الموج!! ومثل هذا كثير، وبخاصة في تجافي التعبير عن مستوى إدراك الشخصية لما حولها، فحين تقول:

زهرة: مظلمة في عيني الدنيا

أشعر أن فؤادي منفطر

نشعر نحن أن التعبير بالفؤاد، والانفطار غير مناسب، وبخاصة أن البدائل يسيرة، ولو أنها قالت: قلبي يتمزق بالأحزان، أو بالآلام، لأدت نفس المعنى، بلغة أقرب إلى الشخصية، وإلى مطالب الحوار المسرحي أيضا، لكن علي الشرقاوي وقد سمح لها أن تقول: «سئمت دمي»! فإن العبارة السابقة لها ما

١ـ مفتاح الخير ص٣٥.

يبررها إذن. ولهذا أمثلة غير قليلة.

غير أننا نتوقف عند «السلبية» الأخرى في بناء الشخصية، وهي شخصية الطفل راشد، المتجاوب مع زهرة، العطوف عليها، إنه يرتفع إلى وعي الشاعر ويحمل همومه، وأفكاره، وقضايا شعره، فحين تستنكر زهرة أن يكره شخص شخصا آخر، يتولى راشد شرح المسألة لها من وجهة نظر الأيديولوجيا:

راشد: الفقر هو السبب الأول يا زهرة

الفقر هو القاتل

الفقر هو الجاعل ناس (!) تأكل من أكتاف الناس

الفقر هو أساس الكرة القاطن هذي الدنيا.

زهرة: لكن ما أسباب الفقر؟

راشد: سؤال رائع

لكني لا أملك أجوبة هذي اللحظة

فدعيه يا زهرة للغد[1].

ولا شك أن المؤلف يستحق شكرنا لتأجيل الإجابة عن أسباب الفقر، لكن القضية كلها مقحمة، بتدبير منه، كانت المسرحية، والشخصية، مستغنية عنه. إن حماسة الشاعر للكادحين والفقراء محمودة في ذاتها، ولكنها ليست كذلك في هذا السياق، وفي إطار هذا الموضوع الذي أقام عليه مسرحيته، وقد ساقته هذه الحماسة الزائدة (المفتعلة) إلى الخطأ، والمرافعة ضد قضيته، كأن يقول الطفل راشد، مدافعا عن طيبة الكادحين:

راشد: كل البحارة لايتناثر منهم إلا الطيب

١ـ مفتاح الخير ص٤٣.

فروائح هذي الأرض تدثرهم

من لا يملك قوتا

من لا يملك غير القلب الطيب

لا يمكن إلا أن يبقى طيب [1]

فالربط بين الفقر والطيبة يفسر هذه الطيبـة بأنها صورة من صور العجز، وأداة في السطر الأخير ـ (لا.. الا) تؤكد هذا الربط الذي يقلب القضية ضد أصحابها، فبما أنهم لا يملكون قـوت يومهم، وليـس عندهم غير هـذا القلب الطيب، فـإنه ليس في مقدورهـم إلا أن يبقوا طيبين!!، ويتورط المؤلف ـ على لسـان راشد ـ في مبالغة سقيمة فارغة، حين يقول:

راشد: هل في الدنيا شيء

لا تخضعه الكف البحرية؟[2]

وكذلـك تتحرك أفكار المجمـوعة، التـي جاءت بمفتاح الخير، في هـذا الإطار الذي لا يمل المؤلف ترديده في قصائده الغنـائية، وهو يملك في تلك القصائد من الحرية مـالا يملكه حين يصنـع مسرحية ينبغي أن ينطـق شخوصهـا بأفكـارهم، وليس بفكر المؤلف، وهذا الحوار بين رجل من المجمـوعة، وسائر رفاقه يدل على ذلك:

الرجل (٣): مسرورا كنت أغني

مسرورا كنت أعيش

بالحب بنيت الأرض

المجموعة: بالحب بنينا الأرض

١ـ مفتاح الخير ص٤٩.

٢ـ مفتاح الخير ص٥٣.

الرجل (٣): أحيا في ماء الرفض (كذا؟!)

المجموعة: أحيا في ماء الرفض

الرجل (٣): لكن

جاء الزمن الآسن

جاء التاجر

جاء القيد وراء التاجر

جاء الفقر وراء التاجر

جاء الموت وراء التاجر

المجموعة: هذا زمن آسن

آسن

آسن [١]

ونتساءل عن أهمية، أو عدم أهمية هذا الحوار، بل إفساده للجو الانفعالي الخاص الذي صنعته محنة فتاة عمياء، وعجزه عن التقدم بالشخصية نحو غايتها (ولا نقول الحدث المسرحي، فليس في المسرحية حدث) أو إضفاء التكامل على موضوعها بصفة عامة، وهذا التفسير المادي للتطور الاجتماعي خاص بالمؤلف، ولا علاقة له بهذه المجموعة التي يفترض أنها ظهرت من أجل أن تعين الفتاة البائسة!!

إن مسرح الطفل والعناية به من أهم ما تتطلع إليه الأقلام الآن، إيمانا بأهمية أن يرتكز الطفل العربي على تصور صحيح للحياة: الواقع والمستقبل، ولم تقدم له هذه المحاولة ما يخدم أيا من هذين الجانبين.

١ـ مفتاح الخير ص٦٩، ٧٠.

المحتوى

المقدمة.. ٥

الفصل الأول.. ١١

الفصل الثاني ٣٣

الفصل الثالث ٧١

الفصل الرابع ١٢١



طبع بمطابع الوطن بالكويت